Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
(Editors)

Culture, Globalisation and Intercultural Perspectives

LITERATURE

Arhipelag XXI Press
Targu Mures | 2025

Date: 17 May 2025

Location: “DIMITRIE CANTEMIR” University, Tîrgu Mureș

CULTURE, GLOBALISATION AND INTERCULTURAL PERSPECTIVES

Section: Literature

ISBN: 978-606-8624-23-5

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8 540522, Tîrgu Mureș, România

Tel./fax: +40-744-511546

Published by: Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2025

Tîrgu Mureș, România Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

CONTENTS

ADRIAN MARINO AND THE ARCHITECTURE OF LITERARY IDEAS 12

Iulian Boldea 12

Prof. PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 12

POSTHUMANIST PERSPECTIVES IN ANDREI CODRESCU'S NOVEL, THE BLOODY COUNTESS 18

Mina-Maria Rusu 18

Prof., PhD, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center, „Apollonia" University of Iași 18

BETWEEN SCIENTIFIC NATURALISM AND LITERATURE SIR RONALD ROSS 24

Mirela Radu 24

Assoc. Prof., PhD, „Titu Maiorescu" University 24

THE BRILLIANCE OF MOHAMED MBOUGAR SARR: A JOURNEY THROUGH THE WORK OF THE 2021 GONCOURT PRIZE WINNER 31

Maria-Elena Milcu 31

Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu 31

Maria-Adina Gherghin 31

PhD Student, „Lucian Blaga" University of Sibiu 31

THE POEMS THE METAL SOUL OF THE CITY AND MOON IN THE FIELDS BY NICHITA STĂNESCU: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH 42

Irina-Ana Drobot 42

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 42

FANTASY AND REALITY IN THE POEMS SEA MORNING AND STAINED GASS WINDOW BY NICHITA STANESCU 50

Irina-Ana Drobot 50

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 50

THE SILENCE OF NOCTURNAL PARIS: OBSERVATION AND REFLECTION AS A MEANS OF SURVIVAL IN GAITO GAZDANOV'S NIGHT ROADS 57

Ala Popescu 57

Lecturer, PhD, University of Bucharest 57

ALTERNATIVE LITERATURE FESTIVAL ON THE CROATIAN LITERARY SCENE 64

Maria Laţchici 64

Lecturer, PhD, University of Bucharest 64

CONSIDERATIONS ON MUSICAL VENICE AND THE PERFORMANCES WITHIN ITS THEATRES THROUGH TIME 70

Nicoleta Călina 70
Assoc. Prof. PhD, University of Craiova 70
INNOCENTS IN THE WAR OF OTHERS IN SOFIA SEGOVIA'S NOVELS 84
Lucreţia-Dorina Loghin 84
Lecturer, PhD, Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca 84
THE GENESIS AND EVOLUTION OF THE GOETHEAN CULT IN THE ROMANIAN LITERARY SPACE FROM THE LATE 19TH TO THE EARLY 20TH CENTURY 92
Emilia Ştefan 92
Lecturer, PhD, University of Craiova 92
RITE – SYMBOL – MYTH: PROTOCONCEPTS OF FOLKLORIC THOUGHT 98
Iudit Călinescu 98
Lecturer, PhD, University of Szeged, Hungary 98
PAGES FROM THE HISTORY OF HUNGARIAN - ROMANIAN LITERARY TRANSLATIONS: LIVIU REBREANU 105
Imola-Katalin Nagy 105
Lecturer, PhD, The Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj Napoca 105
ARS POETICA AND IRONY 114
Ruxandra Coman 114
Lecturer, PhD, „Dimitrie Cantemir" Christian University, Bucharest 114
NICHITA STĂNESCU. REFINDING OBJECTS WITHIN POETRY 120
Iulian Băicuş 120
Lecturer, PhD, University of Bucharest 120
GEORGE ORWELL, ESSAYST AND THEORETICIAN 132
Iulian Băicuş 132
Lecturer, PhD, University of Bucharest 132
MIRCEA ELIADE'S 'INTELLECTUAL' AND THE REFUSAL OF POLITICAL INVOLVEMENT 143
Lioara-Elena Coturbaş 143
Senior Lecturer PhD, University of Oradea 143
RIDING A BROOM IS AGAINST THE LAW: THE CASE OF JOAN GUPPIE 150
Adriana Dana Listes Pop 150
Independet Researcher, PhD, Law Student at the University of Northampton 150
COME TELL THE STORY OF THIS PIECE OF COPPER: THE CASE OF THE TOMB ROBBERIES IN ANCIENT EGYPT 161
Adriana Dana Listes Pop 161
Independet Researcher, PhD, Law Student at the University of Northampton 161

THE AESTHETICS OF THE BANAL AND THE MYTHOLOGY OF CREATION. GEORGI GOSPODINOV ... 171
Roxana Cotruș (Ispas) ... 171
Assist. Prof., PhD, UMFST "G.E.Palade" Târgu-Mureș, Romania ... 171
NARRATIVES IN GREENPEACE INTERNATIONAL: ENVIRONMENTAL DISCOURSE ... 176
Elena-Cristina Mureşan ... 176
Assist. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu ... 176
VALERIU ANANIA. THE STYLISTIC FRAMEWORK OF SPIRITUAL POETRY ... 184
Emanuel-Daniel Sărmăşan ... 184
Assist. Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş ... 184
THE BLACK BODY AS SPACE AND THE "HAIRITAGE" ISSUE IN *AMERICANAH* ... 197
Georgeta Matei ... 197
Assist. Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş ... 197
BETWEEN ELUSIVENESS AND PARODY: TRUMAN CAPOTE'S *BREAKFAST AT TIFFANY'S* ... 202
Dimitrie Andrei Borcan ... 202
PhD, "Ovidius" University of Constanța ... 202
ANTIWAR POSTMODERNISM: KURT VONNEGUT'S SLAUGHTERHOUSE FIVE ... 209
Dimitrie Andrei Borcan ... 209
PhD, „Ovidius" University of Constanța ... 209
A REPREHENSIBLE SEXUAL NATURE IN THE NOVEL OF ALINA NELEGA ... 216
Andreea-Corina Batori ... 216
PhD, Teacher at "Bolyai Farkas" Theoretical Highschool of Târgu Mureș ... 216
A SUCCINCT AND ACCURATE EXEMPLIFICATION OF KELLY'S ELEVEN COROLLARIES IN MORTON'S PRODIGIOUS NOVEL THE FORGOTTEN GARDEN ... 220
Camelia Ioana Ienciu (Popa) ... 220
PhD ... 220
NATURE MYTHOLOGICAL AND FOLKLORE ELEMENTS IN THE WORK OF ION PILLAT ... 227
Elena Breja ... 227
PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş ... 227
EXILE AND THE CONDITION OF CONTEMPORARY WOMEN: THE WOMAN WHO KEEPS FORGETTING TO BE BORN ... 234
Iuliana Voroneanu (Păunescu) ... 234
PhD, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia ... 234
SOLOMON MARCUS AND THE EMINESCU UNIVERSE AS A HOLOGRAPHIC STRUCTURE ... 241
Silvia-Ofelia Chelariu ... 241

PhD 241
FUNERARY AND THE MEANING OF REGRET IN BACOVIAN YELLOW SPARKS 245
Ştefan Lucian Mureşanu 245
PhD, Institute of Ethnography and Folklore „Constantin Brăiloiu" 245
IDENTITÄT IM TRAUMLICHT. HERTA MÜLLERS SURREALER BLICK AUF ERINNERUNG 250
Alina Ujeniuc (Klickermann) 250
PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 250
ZERSCHNITTENE SPRACHE – MONTIERTE IDENTITÄT 256
Alina Ujeniuc (Klickermann) 256
PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 256
TRADITIONAL AND MODERN THEMES IN ZAHARIA STANCU'S NOVELS 261
Oana Loredana Biţu (Diaconu) 261
PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica" Bucharest, Pitești University Center 261
THE PARADISIACAL DIMENSION OF CIORANIAN PESSIMISM 269
Marinela-Alexandra Enache-Popa 269
PhD Student, University of Craiova 269
THE FATALITY OF CIORANIAN PESSIMISM - BETWEEN DREAM AND REALITY 274
Marinela-Alexandra Enache-Popa 274
PhD Student, University of Craiova 274
FREEDOM AND HISTORY: ORWELL'S PERSPECTIVES 277
Elena Otilia Pătraşcu 277
PhD Student, "1 Decembrie 1918", University of Alba Iulia 277
EXPLORING DIGITAL-AGE VISIONARISM IN ERNST JÜNGER'S THE GLASS BEES 284
Ion Lunga 284
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava 284
REWRITING MYTHOLOGY: FEMALE RAGE AND FEMINIST RE-VISIONING IN MADELINE MILLER'S CIRCE 288
Simina-Ioana Anton 288
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 288
ECCENTRICITY AND THE ABSURD: EXPLORING FREEDOM AND ISOLATION IN BECKETT'S MURPHY 297
Paul-Cristian Albu 297
PhD Student, University of Craiova 297
ART'S FRAGILITY AND THE PASSAGE OF TIME: THE CASE OF THE PORTLAND VASE 307

Paul-Cristian Albu 307
PhD Student, University of Craiova 307
A LINGUISTIC AND THEOLOGICAL EXPLORATION OF PSALM 3: DIVINE PROTECTION, TRUST, AND VICTORY IN THE CONTEXT OF PROTO-GERMANIC AND LATIN INFLUENCE 314
Paul-Cristian Albu 314
PhD Student, University of Craiova 314
TERTULIAN LANGA – A CONFESSOR BEHIND BARS 324
Adriana Maria Călugăr (Cutean) 324
PhD Student, "1 Decembrie 1918", University of Alba Iulia 324
THE CAUSE OF MIHAI EMINESCU'S DOUBLE 332
Andreea-Ionela Cîrstea 332
PhD Student, University of Craiova 332
A GOTHIC INTERPRETATION OF THE DOUBLE IN E. T. A HOFFMANN 338
Andreea-Ionela Cîrstea 338
PhD Student, University of Craiova 338
THE GOTHIC DIMENSION OF DIMITRIE BOLINTINEANU'S BALLAD „MIHNEA AND THE OLD MAID" 345
Andreea-Ionela Cîrstea 345
PhD Student, University of Craiova 345
FROM PAGE TO PULSE: A LITERATURE WITHOUT WORDS 351
Cristina-Daniela Lateş (Pal) 351
PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 351
STORYTELLING AS AN INSTRUMENT OF SELF-RECONSTRUCTION 357
Cristina-Daniela Lateş (Pal) 357
PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 357
THE PATHOLOGICAL DIMENSION IN THE PROSE OF HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU AND MAX BLECHER: CONVERGENCES AND CONTRASTS 364
Gabriela Moale (Prodan) 364
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca 364
THE SOCIAL DIMENSION OF THE PATHOLOGICAL IN THE ROMANIAN INTERWAR NOVEL 370
Gabriela Moale (Prodan) 370
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca 370
THE PHILOSOPHICAL RECEPTION OF NIETZSCHE IN THE WORKS OF RILKE AND BLAGA 378
Evelina-Iulia Hreceniuc (Cîrdei) 378
PhD Student„Ştefan cel Mare" University of Suceava 378

BETWEEN WORD AND IMAGE: RAINER MARIA RILKE'S RECEPTION OF FRENCH ART 387
Evelina-Iulia Hreceniuc (Cîrdei) 387
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava 387
THE INITIATORY JOURNEY IN THE ROMANIAN FAIRY TALE: BETWEEN NARRATIVE ARCHETYPE AND CULTURAL CODE 397
Camelia Bof (Hreban) 397
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava 397
ZORICA LAȚCU - POETIC INTERROGATIONS 407
Ciprian-Claudiu Ciula 407
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 407
THE SACRIFICIAL DIMENSION OF EXISTENCE IN SHAKESPEARE'S LAST SONNETS, IN AN IMAGINATIVE TRANSLATION BY V. VOICULESCU 412
Ionela-Delia Rădulescu (Delcă) 412
PhD Student, UMFST "G. E. Palade" of Târgu Mureș 412
THE CONSTRUCTION OF FEMININITY IN THE AMOROUS SPACE: AN ANALYSIS OF CELLA SERGHI'S WORK 422
Alexandra Ruscanu 422
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 422
HYPOSTASES OF THE CIRCLE AND CIRCULARITY IN THE POETRY OF AL. MACEDONSKI 430
Alin Naidin 430
PhD Student, University of Craiova 430
MIRIAM KORBER BERCOVICI: THE DIARY AS AN OBJECT OF CULTURAL MEMORY 438
Carmen-Ancuţa Morari 438
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 438
CREATION AND CIRCULATION OF CONCEPTS AMONG MINORITIES 446
Kalinca-Andreea Velcsov 446
PhD Student, University of Bucharest 446
AM AS A POSTHUMAN HYBRID: SIMULATION, SCHIZOANALYSIS, AND DIGITAL SUFFERING IN I HAVE NO MOUTH, AND I MUST SCREAM 449
Andrei Zamfir 449
PhD Student, „Ovidius" University of Constanţa 449
PANAIT ISTRATI. THE REPORT – PAMPHLET 456
Anuţa Batin 456
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 456
INTERCULTURAL DIALOGUE: THE PRODUCTION CHEKHOV MACHINERY BY PETRU VUTCĂRĂU ... 461

Vera Mariancic-Cobzac 461
PhD Student, Academy of Music, Theater and Plastic Arts, Chișinău 461
MYTH - HISTORY AND BECOMING 470
Mirela-Cristina Coman (Liuţă) 470
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 470
DEPICTION OF FEMALE IDENTITY IN BERTOLT BRECHT'S "MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER" 479
Ingrid Nistor-Sopon 479
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava 479
ION HELIADE RĂDULESCU AND LINGUISTIC ENLIGHTENMENT 484
Ionela-Leontina Floroiu (Dănuţ) 484
PhD Student, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center 484
IDENTITY AND MIGRATION IN CONTEMPORARY GERMAN LITERATURE 495
Manfred-Mihail Konnert 495
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 495
TRAVEL LITERATURE AND CONSUMING CULTURE 504
Laurenţiu Boşog 504
PhD Student, University of Craiova 504
AN INTRODUCTION TO THE CULTURAL FRAME OF THE ROMANIAN 19TH CENTURY 512
Melania Mariana Bartoş (Chiuzboian) 512
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 512
PATHOLOGICAL MANIFESTATIONS OF JEALOUSY IN GIB I. MIHĂESCU'S SHORT PROSE 518
Mirela Letiţia Zăvoian (Nistor) 518
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 518
CHARACTERS IN LIMINAL - FROM THOMAS HARDY TO LIVIU REBREANU 524
Maria Bîscal (Oprea) 524
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 524
THE FANTASTIC UNIVERSE IN THE WORK OF THE THREE WRITERS, COLLEAGUES AND FRIENDS: URMUZ, VASILE VOICULESCU, GEORGE CIPRIAN 532
Rebeca-Daniela Stănescu 532
PhD Student, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center 532
"THE WIDOW-MOTHER" AS A CHARACTER IN THE PROSE OF TRANSYLVANIAN WRITERS FROM THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY 541

Alina-Daniela Soare 541
PhD Student, University of Bucharest 541
BETWEEN LUCIDITY AND DESPAIR: DEPRESSIVE REALISM IN THE FICTION OF MARTA PETREU 545
Mihaela-Alexandra Raica 545
PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 545
WEDDING TRADITIONS OF THE HUTSULS FROM BUKOVINA. CEREMONIAL MOMENTS 552
Constantin-Andrei Pătrăucean 552
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava 552
MIHAIL SEBASTIAN AND CRITICAL RECEPTION. FROM G. CĂLINESCU TO MIHAI IOVĂNEL 559
Dana Maria Bendriş 559
PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 559
POETS UNDER THE TIMES. ILEANA MĂLĂNCIOIU IN THE SECURITY FILES 567
Elena-Luiza Ilie (Negură) 567
PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 567
VALUES OF FOLK MUSIC IN THE DRAMATIC PERFORMANCE 573
Maria Brihuneţ 573
PhD Student, Academy of Music, Theater and Plastic Arts, Chișinău 573
RITUAL, RESTRAINT AND REFLECTION: THE SYMBOLISM OF 5 O'CLOCK TEA IN HENRY JAMES "THE PORTRAIT OF A LADY'' 577
Paula Pîrvu-Dănăricu 577
PhD Student, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center 577
MAGICAL PRACTICES OF TRAVELING ON THE ROAD OF NO RETURN – FUNERAL CUSTOMS FROM THE VALLEYS OF TOPOLOG, ARGEȘ AND DOAMNEI RIVER 581
Georgiana-Loredana Sandu-Gavrilă 581
PhD Student, University of Craiova 581
EPIPHANY (TWELFTH DAY) AND CAROL ON TWELFTH NIGHT IN ARGEȘ COUNTY. CASE STUDY – BRIEF THEOLOGICAL AND POPULAR MEANING 587
Cristina Maria Voicu 587
PhD Student, University of Craiova 587
PLANNED FAMINE UNDER THE COMMUNIST REGIME: THE CASE OF THE HOLODOMOR 593
Alexandra Nadoș 593
PhD Student, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest 593
A TOTAL NOVEL: THE NIGHT OF SANZIENE BY MIRCEA ELIADE. SOCIAL AND LEGAL ASPECTS OF THOSE TIMES 601

Teodora Fărăgău 601
Master's student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 601
Șulea Ionela Cecilia 601
Teacher in state gymnasium education and educational adviser, University "Dimitrie Cantemir" OF Târgu Mureș 601
THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ELEMENTS IN ANALYZING METEOROLOGICAL DISCOURSE 606
Antalia-Celestina Stănescu 606
PhD Student, University of Craiova 606
DEATH AS A MOTIF IN THE ROMANIAN LITERARY WORKS 615
Olesea Bodean-Vozian 615
Assoc. Prof., PhD, Moldova State University Chișinău 615

ADRIAN MARINO AND THE ARCHITECTURE OF LITERARY IDEAS

Iulian Boldea
Prof. PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: In Romanian literary criticism, Adrian Marino remained, to paraphrase the title of his memoir, a great loner. The idea of cultural construction, the superior vocation of synthesis, the imperatives of totality in hermeneutic theory and practice, the firm discipline of assertions and the exigencies of rationality, these are the dominant qualities of Adrian Marino's personality in the context of post-war Romanian culture and literature. Adrian Marino is the author of large-scale hermeneutical edifices, a theorist with a vocation for synthesis, with a propensity for ideologies and literary models that integrate from innovative perspectives the theoretical sphere of disciplines such as literary theory, literary hermeneutics or comparative literature. Marino's plea for the criticism of "literary ideas" documents the theoretical breadth and the vocation for totality that make up the intellectual destiny of the critic, whose projects undoubtedly have a utopian allure.

Kewords: hermeneutics, literary ideas, literary criticism, comparative literature, synthesis

Adrian Marino is the author of large-scale hermeneutical edifices, a theorist with a vocation for synthesis, with a propensity for ideologies and literary models that integrate from innovative perspectives the theoretical sphere of disciplines such as literary theory, literary hermeneutics or comparative literature. Marino's plea for the criticism of "literary ideas" documents the theoretical breadth and vocation for totality that make up the intellectual destiny of the critic, whose projects undoubtedly have a utopian allure. Mircea Martin offers us a credible portrait of Marino: "In a culture that has lived - and still lives - in the mirage of subjectivity, which is still obsessed with specificity and intoxicated with uniqueness, Adrian Marino has always sought the general, the conceptual, the typological, the invariant. His taste for the particular has been replaced by a propensity for ideologizing, stylistic savor and the plasticity of expression are preferred to the aridity of theoretical discourse, charismatic effects and "charm" are rejected in favor of constructive tenacity. It is highly significant for him that the study of a literary work - that of Alexander Macedonsky - ends with unexpected considerations of a Macedonskianism elevated to a moral category, just as, later, in the Critique of Literary Ideas, the impersonality of a method is pushed to the point of anonymity." Adrian Marino's volumes of literary criticism and theory have rigor, erudition and conceptual style, situating themselves in a space of literary criticism in which the need for systematization and conceptualization seems a desideratum. The Life of Alexandru Macedonski¸ The Works of Alexandru Macedonski, Introduction to Literary Criticism, Modern, Modernism, Modernity, Dictionary of Literary Ideas, Criticism of Literary Ideas, Hermeneutics of Mircea Eliade, Hermeneutics of the Idea of Literature, Biography of the Idea of Literature are books that illustrate the approach of a refined and erudite intellectual, attached to the values of literature and culture, Adrian Marino standing out as a spirit of amplitude, construction and nuance.

In the first two books devoted to Macedonski's biography and works, Adrian Marino gives us the profile of a paradoxical writer, marked by contradictions and ambiguities. Adrian Marino's exegetical approach starts "from within the poet's intellectual being, in order to prove how its external sources, far from being accidental, respond to a call of the being itself" (Nicolae Manolescu). In The Life of Alexandru Macedonski, the 'moral portrait' of the writer is structured by a 'foundation of data', inventoried and commented on with accuracy, from the perspective of the perfectly true assertion that 'every life has its own specificity, its own trajectory, its ineffable timbre, and it is on the basis of this compass that we have endeavoured

to construct our entire synthesis, oriented primarily not towards "creation" but towards "knowledge and understanding"'. Macedonski's personality, connected to the invariants of the work, is, the exegete writes, "irretrievably split", the ego having "no center of equilibrium". There is an antinomy between the resources of the imaginary and the degraded, inadequate, unacceptable reality, the author of The Nights expressing, as Adrian Marino remarks, his unequivocal choice for the resources of fantasy, the geography of the imaginary becoming, for Macedonski, a "lifestyle, a solution to happiness, a tool of knowledge and a method of self-realization". Alexandru Macedonski's work thoroughly interprets Macedonsky's work by defusing certain prejudices and distortions of reception. The cultural universe, the theoretical ideas, the "conception of life" are highlighted, the analysis of Macedonsky's work unfolding diachronically as the sum of dualities and antinomies that make up the "very flesh of poetry". At the same time, Marino reveals the dimensions of a poetics of interpretation, with Nicolae Manolescu remarking that "the analysis is so thorough that nothing is left unexplored, unexplained; and, at the same time, nothing is left untouched by the whole, by the synthesis that is, unsaid, the starting point. Adrian Marino is a critic, not a documentarist".

Dictionary of Literary Ideas (1973) impressed by the massiveness of the information, by the broad conceptual scope, the theoretical approach being based on "a substratum of literary ideas investigated horizontally and vertically". The critic emphasizes, insistently, the opposition between the austere relief of literary concepts and the ephemerality of literary criticism or impressionist criticism. Adrian Marino's option for theoretical arguments, for a criticism of literary ideas, also stems from the firm opposition between the "erudite asceticism" of the critic (Gh. Grigurcu) and the imperfections of foiletonistics or literary anecdoticism. One of Adrian Marino's obsessive apprehensions is determined by the terror of imprecision, vagueness and terminological vagueness in the field of literary ideas, a space which, on the contrary, should be dominated by precision, probity and clarity of notions. The field of rationality or of literary ideas is not made up of rigid logical structures, and there is a degree of ambiguity, the criticism of literary ideas also manifesting itself as a hermeneutic modality in its 'creative' essence, through the undeniable correlation between critical consciousness and creative consciousness, through the appeal to synthesis, modeling, analytical expressiveness, arguments of critical creativity. In the Critique of Literary Ideas (1974), the critic's methodological predilection is relevant, the recourse to the personalized method, in which one glimpses, as in a palimpsest, the author's temperament, the need for synthesis, the propensity for ideas. Theoretical phonology of the critical approach is not disguised as dogmatism or infertile positivism, because, Marino notes, "from our point of view, that of a criticism oriented by and towards literary ideas, impressionism and positivism, as methods, weaken and even paralyze the ideological tension of literary studies, chase away ideas, impede speculative thought and effort, annihilate the theoretical and systematic spirit of criticism".

The critic of ideas is thus "a 'total' critic, operating through a total hermeneutic, a man of taste, an ideologue, an aesthete and a historian, capable of classical and modern readings, without pedantry but also without superficiality. He is the 'complete' critic, who has chosen to specialize in a technical field of his choice, a field in which he also enjoys the not inconsiderable pleasure of pioneering. At home in all compartments, this critic is at home in all theoretical and literary areas, which he explores in order to extract the essence, to define it in a concentrated way and to reconstruct it in a modeling way". The Hermeneutics of the Idea of Literature (1987) clearly reflects Marino's fascination with the horizon of theory, his reflections oriented towards the conceptualization of literature, in a consistent and permanent approach of conceptual commentary and self-commentary. The idea of encyclopedism, suggested by the title and some programmatic formulations, circumscribes the temptation of exhaustiveness, the reverie of totality, the temptation of global comprehension, together with

the need for clarity and theoretical clarification, which gives a firm outline to ideas, principles and concepts in the sphere of literature.

The concept of literature is assimilated by Adrian Marino from a totalizing and pluralist perspective, with multiple, nuanced and fruitful semantic openings, literature also perceived from the perspective of a rigorously articulated system, which concentrates multiple meanings of literary works. The theoretician's ideal is the totalizing horizon, harmoniously contoured, of the universal library, circumscribed by a rationalizing system. Hermeneutics becomes, in this way, a "textualized autohermeneutics", free from subjectivism or bias, but also an absolute refusal of critical impressionism and foiletonism: "This concept of criticism is proposed as an alternative to impressionist, be- belletristic, essayistic, empirico-journalistic criticism, in the sense of a balanced and coexistent relationship". Marian Papahagi rightly considers Hermeneutics of the Idea of Literature to be "an exemplary theoretically articulated, meticulous and coherent research, an imposing critical construction that consolidates a critical method of its own and confirms the epistemological relevance of a field of interest on whose description and circumscription the author has been working for a decade and a half".

The books dedicated to comparatism (Etiemble ou le comparatisme militant, 1982, Comparatisme et théorie de la littérature, 1988) are very eloquent in terms of method, structure and conceptual architecture, as well as the book dedicated to Eliade, with a rigorous and wide-ranging hermeneutic approach (Hermeneutica lui Mircea Eliade, 1980). With its imposing breadth, Biografia ideii de literatură (vol. I-VII, 1992-2003) crowns the theoretical and hermeneutic approach of one of the most important Romanian theorists of literature. Calling him an "unclassifiable among contemporaries", Sorin Alexandrescu refers to the paradoxical destiny of Adrian Marino, an exceptional, atypical destiny, totally removed from the "essayistic" improvisations that he vehemently repudiated. It is a destiny dedicated to studies and projects of undeniable scope. An important feature of the critic's work is the freshness of a prolific documentation, with systematized material, assimilated and exploited according to the meanders of the demonstration. From this perspective, it is no coincidence that Adrian Marino has consistently advocated a 'total criticism', manifested by a vocation for rigorous documentation, the repudiation of improvisation and the assumption of a will to encompass the totality. Equally significant and relevant is his plea for Europeanness, openness to universal values, the critic starting from the premise that 'any critical defeatism must be excluded', from the perspective of the need to integrate Romanian literature into the whole of European literature. Books from the 1990s (For Europe, Escapes into the Free World) illustrate the landmarks of the European identity of Romanian culture and literature, while volumes such as Politics and Culture. For a New Romanian Culture and The Third Discourse. Culture, ideology and politics in Romania shift the focus to the relationship between culture, politics and ideology. Adrian Marino's travel notes (Ole Espagna, Carnete europene, Prezențe românești și realități europene) stand out for their intellectual imprint, distilling the naked impression in the retorts of the bookish and deciphering, with obstinacy, the recurrent "message" of our Europeanness.

The memoir volume The Life of a Lonely Man (2010) is an exemplary book, in which the qualities, anxieties and humors of the literary critic, theorist and man Adrian Marino are revealed. We find in the pages of this autobiographical book the austere, rigorous profile of the man of ideas, we find his intransigence not lacking in a certain quixotic idealism, the accuracy of the perception of the world and literature, we find the polemical instinct, but also the detachment from the animosities of literary life. A subtextual or even explicit dimension manifested in this autobiographical text is the idea of the dignity and responsibility of the act of writing, because the confessional excursion, the meditation on literature, the portraits of some contemporaries, but also the transcription of the avatars of one's own life concentrated in the confessional writing outline, as has already been said, a hermeneutics of the idea of

biography. The author is not a fan of the picturesque or the anecdotal detail, Adrian Marino illustrating, rather, the species of "cultural and ideological" autobiography, the one that defines and illustrates the steps of spiritual evolution, the ideological outline of a cultural destiny subjected to often dramatic trials: "How many cultural and ideological autobiographies of this type are there in Romanian literature? A genre that, in fact, does not even exist. If I gave up on the first version of this Life... it is also for the reason that I want to rewrite it as calmly, neutrally, objectively and, above all, ideologically as possible. A rigorous examination of conscience of a Romanian intellectual, with all his ideas, reveries, illusions, revolts, deceptions and... nonsense. I am only interested in an intellectual and ideological evolution, his progressive, often difficult formation. Evoked as authentically, introspectively, essentially and significantly as possible." Adrian Marino's memoirs are compelling through their depositional, human and moral value; they represent an autobiographical document of an exceptional intellectual destiny, who feels his own condition under the specter of marginality, from the perspective of the ungrateful conditions of Romanian society and culture during the communist period, with its alienating restrictions. In the Preamble, Adrian Marino summarizes the intentions and premises of the autobiographical approach, an approach that constitutes a "rigorous examination of conscience of a Romanian intellectual, with all his ideas, reveries, illusions, revolts, deceptions and... nonsense. I am only interested in an intellectual and ideological evolution, his progressive, often difficult formation. Evoked as authentically, introspectively, essentially and significantly as possible". Therefore, the author also writes, "the 'process' of my life is [...] and the process of Romanian culture and civilization, between 1920 and 2000, not exactly conventional landmarks".

Transcribing episodes, scenes and human profiles in an evocative style, the memoirist selects and ranks the facts, events and books that have defined his spiritual evolution, interpreting them, analyzing their psychological mechanisms, explaining causes and effects, in a lucid, rationalizing writing, not lacking in polemical nerve. Chapters that are dense in terms of cultural information are The Discovery of Books, Romanian Books, External Relations, Farewell to "Literature" or Cultural Loneliness, in which the ideas, concepts and interpretations from hermeneutics and comparative literature books are configured, contextualized by inserting them into a Romanian and European tradition. There are also some polemical accents here, towards Roland Barthes ("Roland Barthes remains for me the emblem of fashion, snobbery and, above all, critical frivolity, specific to the "structuralist" period") or towards the "new criticism", with its rigid, standardized, fetishized language ("then I realized, through the most direct experience, how reputations, canons and Western critical-literary models are actually established. How the dictatorship of a unique critical orientation and method is established and functions. The total elimination of predecessors. The radical ignoring or expulsion of opposing theoretical and methodological positions. The obsessive, ritualistic, litanyical repetition of only some fetish-symbol terms: "text", "lexem", "structure", "code" and the like").

Lucid observations, some even acidic, are dedicated, in the chapter on Another Romania, to the Romanian mentality, with its structural deficiencies, with its predisposition towards anomie and towards "individual arrangements", with its structural horror of any legislation or systematization: "The Romanian mentality does not assimilate the idea of an abstract, general, impersonal norm. Legalistic rules and principles are not taken seriously. Because, first of all, they are not understood, they are not assimilated by a mental and social system where everything is and remains personalized and resolved from one end to the other through strictly individual arrangements". The moral turn of some confessional pages is indisputable, as the autobiographical discourse becomes tense, in the moments of remembering the era of detention, the narrator's voice being, as it were, tense, unsure of himself, with an emotional tremor caused by the memory of these limit-like situations: "I do not dispute that I

suffered humiliations and failures. Who can be a 'hero' day after day, for years and even decades, especially under a dictatorial, repressive, terrorist regime? But putting together all the episodes I have gone through, I dare to affirm that I have not been and am not ashamed, in essence, of my life. Often lived in limit-like, even desperate conditions. 'Price' too high? Inevitable? To this day, I do not have a definitive, rigorous, unassailable answer to this question." Surprising, hard to explain is the refusal of the "prison book", in which the memoirist finds a dose of imposture, mystification and indecency: "It is observed, I think, quite easily, that such memories (if I can call them that) have nothing in common – but absolutely nothing in common – with the so-called prison literature. It is a genre that I deeply detest. False, affected, artificial and, above all, totally indecent. I have never had the mystique of prison. And to make literature, fiction, beautiful phrases, happy images and formulas, to pursue purely aesthetic effects at the expense of immense suffering, of deeply atrocious, inhuman situations, seems to me, especially now, the height of literary imposture, of amoral mystification".

The Life of a Lonely Man is a book that derives from a fundamental duality of its author; The lucidity of the theoretician and hermeneutic of literature is associated, as has been said, with an often ulcerated, intransigent sensitivity in relations with others. Hence the recent reactions of those targeted in the book, some of which are completely out of place (that of Mircea Dinescu, for example). Reluctance towards broad theoretical constructions is harshly sanctioned, being considered "an obvious indication of a minor, fragmentary, journalistic, currentist and mechanical-synchronic culture". Moreover, the memorialist notes with bitterness, the Romanian people do not possess the "reflex" gesture of "historical-memorialistic survival". Communism meant, for Marino, "generalized corruption", while "resistance through culture" was nothing more than a form of alibi "of ideological passivity". The memorialist also repudiates "the heroization, the exhibitionism of resistance", considering that the existence of a free spirit in a totalitarian regime is under the sign of ambiguity. An ideological autobiography, The Life of a Lonely Man also represents a moral document, with testamentary value, rendered under the aegis of authenticity and lucidity, in which the avatars of self-edification are found in the terrifying mirror of a convulsive time.

In Romanian literary criticism, Adrian Marino remained, to paraphrase the title of his memoir, a great loner. The idea of cultural construction, the superior vocation of synthesis, the imperatives of totality in hermeneutic theory and practice, the firm discipline of assertions and the exigencies of rationality, these are the dominant qualities of Adrian Marino's personality in the context of post-war Romanian culture and literature.

Critical references

Ov.S. Crohmălniceanu, în „România literară", nr. 2, 1969; Eugen Simion, în „România literară", nr. 17, 1969; Mircea Martin, în „Contemporanul", nr. 22, 1973; Cornel Ungureanu, în „Orizont", nr. 26, 1974; Al. Călinescu, în „Convorbiri literare", nr. 9, 1976; I. Maxim, în „Orizont", nr. 44, 1978; Ioan Holban, în „Convorbiri literare", nr. 12, 1978; Alex. Ştefănescu, în „România literară", nr. 16, 1980; Mircea Anghelescu, în „Synthesis", nr. 7, 1980; V. Fanache, în „Steaua", nr. 7, 1980; Al. Duţu, în „România literară", nr. 26, 1982; Petru Poantă, în „Tribuna", nr. 20, 1983; Marian Papahagi, în „Tribuna", nr. 52, 1984; Mircea Martin, în „România literară", nr. 20, 1985; Gheorghe Grigurcu, în „Orizont", nr. 35, 1986; Mihai Zamfir, în „Viaţa Românească", nr. 11-12, 1987; Gheorghe Grigurcu, în *Peisaj critic*, I, 1993; Marian Papahagi, în *Fragmente despre critică,* 1994; Z. Ornea, în „România literară", nr. 26, 1995; Mircea Anghelescu", în „Luceafărul", nr. 47, 1996; Al. Cistelecan, în „Vatra", nr. 2, 1997; Monica Spiridon, *Interpretarea fără* frontiere, 1998; Al. George, în „ALA", nr. 564-565, 2001; N. Manolescu, în *Literatura română* postbelică, III, 2001; Constantin M. Popa, *Adrian Marino*,

2001; Adrian Dinu Rachieru, *Alternativa Marino*", 2002; Al. Cistelecan, în *Diacritice*, 2007; Iulian Boldea, în *Teme şi variaţiuni*, 2008; Iulian Boldea, *Hermeneutică şi literatură*, în revista *Metaliteratura*, anul X, nr. 1-4 (23-24), 2010; Iulian Boldea, *Între hermeneutică şi memorialistică*, în revista „Vatra", nr. 5, 2015.

POSTHUMANIST PERSPECTIVES IN ANDREI CODRESCU'S NOVEL, THE BLOODY COUNTESS

Mina-Maria Rusu
Prof., PhD, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center, „Apollonia" University of Iași

Abstract: Andrei Codrescu's book, The Bloody Countess is an exercise in complex analysis of the human being traumatized by mentalities and history, a neo-Gothic novel that brings to mind the reality of the human being, as a genotype, which, modeling itself according to the principles of the historical period in which it lived, does not break the umbilical connection with its origin, with all its qualities and defects, with the natural side of a real existence.

Keywords: posthumanism, pathology, neo-gothic, exile, symbolization

Proiectat în istoria medievală autentică, în prezentul lumii contemporane și în procesul de anticipare a viitorului ființei umane, bestseller-ul "Contesa sângeroasă" semnat de Andrei Codrescu[1] și scris în limba engleză a fost publicat în traducere în limba română în două versiuni, una a Corneliei Bucur, la Ed. Univers în 1997 și alta a Ioanei Avădani, la Polirom, în 2010. Inserțiile de necontestat în realitatea istorică a Evului Mediu și în mentalitățile epocii, aspect care construiește un statut special acestui roman, pun în relație cronicile vremurilor de odinioară, care păstrează cazurile excepționale din tipologia umană, proiectând-o în profilul omului contemporan, ca produs al evoluției istorice a mentalităților.
Romanul lui Codrescu depășește evident zona istoriei trecute și, pătrunzând cu subtilitate în realitatea contemporană, construiește filiații, într-un arbore genealogic ficțional, simbolic pentru condiția umană, situată deasupra timpului. O ipoteză de receptare a mesajului pe care îl transmite autorul este că virtuțile, vulnerabilitățile, slăbiciunile omenești sunt aceleași, indiferent de fluxul cronologic, social și istoric al timpului, ca expresie a unui proces constant de adecvare a omului la mentalitățile epocii.

În 1966, la 20 de ani, Andrei Codrescu lasă Sibiul nașterii sale și emigrează în America, fără a avea vreo urmă de regret la despărțirea de România, pregătit întrutotul să trăiască peste ocean și având conștiința unui "nomad pluricultural", cum îl numește Ruxandra Cesereanu, într-un articol, *Andrei Codrescu – One man show (la 75 de ani)*, publicat în *Observatorul cultural*, la 20 decembrie 2021.

Părăsind doar geografic orașul copilăriei și al adolescenței sale, Codrescu a luat cu sine toată încărcătura mentalitară a unui ținut în care cultura se construia cu răbdarea lucrului bine făcut, punând în consens mozaicul etnic local și zestrea fiecărei nații reprezentate în diversitatea Sibiului de odinioară. De altfel, în interviul pe care i l-a luat Emanuel Tânjală, romancierul mărturisește*: „România rămâne pentru mine leagănul sfânt al copilăriei şi locul unde am descoperit mirajul poeziei"*[2].

Ajuns în America, va descoperi că vocația sa multiculturală, aplecarea organică spre experimente artistice care să anticipeze viitorul artei, mediul social mult mai aproape de

[1] Andrei Codrescu, *The Blood Countess*, *Contesa sângeroasă*, trad. Cornelia Bucur, București: Ed. Univers, 1997; Contesa *sângeroasă*, trad. Ioana Avadani, Ed. Polirom, 2010
[2]Emanuel Tânjală, art. *Diaspora în direct*, în Formula AS, nr. 371, 1999

perspectivele mileniului în care trăim se pun în consens oferindu-i integrarea imediată într-o nouă geografie a existenței sale. O adevărată alchimie produce resemantizarea înțelesului originar al conceptului de *exil*, pe fondul unei complementarități ontologice fertile, reflectate în maturizarea culturală a lui Codrescu.

Într-un interviu tipărit în cartea de memorii, romancierul prezintă momentul părăsirii României: *Am plecat din țară când se făcuse o mică crăpătură în zid. Era în anul 1965 Miracol și catastrofă*, apărută la Editura Cartier în 2021. *După ce a venit la putere, Ceauşescu a în-ceput să facă afaceri cu oameni, adică să vândă evrei Israelului şi nemți Germaniei. Și bine a făcut că a vândut, deoarece în felul acesta ne-am putut cumpăra şi noi libertatea. Noi am costat 2000 de dolari bucata. Pentru mine şi mama, statul Israel a plătit 4000 de dolari.*

Desigur că aceste detalii biografice sunt importante pentru a înțelege faptul că exilul lui Andrei Codrescu s-a convertit în libertate. În aceeași carte de memorii, găsim o afirmație asumată: *Eu eram la propriu în exil, într-o lume care a făcut din metafora exilului o condiție de viață.* Nicio dramă a dezrădăcinatului! Nicio undă de suferință după țara natală! Entuziasmul ”exilatului” este de fapt bucuria libertății totale, o stare de destin a literatului care s-a împlinit ca om, prin creația sa necenzurată. De fapt, lipsa cenzurii generează sentimentul libertății creatoare totale.

Pentru autor, exilul a fost o plecare voluntară din România anilor ’60, cu toată zestrea sa identitară, o șansă de a se înscrie în universul cultural deschis și primitor al literaturii lumii. Experiența multiculturală, multilingvistică, rădăcinile arborelui său genealogic descoperite târziu, copilăria și tinerețea trăite în constrângerile impuse de comunismul est-european, limba română în care a scris primele sale creații literare, apoi tinerețea și maturitatea trăite în America, engleza - limba în care a creat bestselleruri, experiența jurnalistică și cea academică, baia de socializare într-o țară a libertății, prin definiție democratică, se află în consens într-un proces complex și fascinant de punere în ecuația aceleiași identități, a două lumi diametral opuse ca viziune și sens.

Destinul lui Andrei Codrescu a conciliat aceste lumi în arta cuvântului scris, într-o biografie culturală excepțională. Definitorie pentru universul american, libertatea i-a stimulat devenirea, maturizarea artistică, vizionarismul și mai ales verbul care a rostit adevăruri nefardate, de un realism dur, despre om și despre procesul ființării sale, ridicând astfel ideile aflate la baza creației la rangul de matrice existențială a omului contemporan, cu privirea îndreptată spre viitor. Experimentând idei originale în construirea unor punți necesare între lume și literatura despre ființarea cu rost, autorul și-a făcut intrarea în postmodernism, punând în sincronie substratul balcanic al experienței sale de viață cu cel american-expresie a libertății și replică dată canoanelor ce defineau modelul comunist al societății din care plecase.

Privită din această perspectivă, părăsirea României pare a fi o răzvrătire a vizionarului nonconformist, alegând căutarea unei lumi necenzurate, fără canoane și reguli, fără limite de netrecut în fața ființei, în demersul construcției sale identitare. Poate că părăsirea țării și stabilirea lui în America trebuie privite ca etape în găsirea propriei identități, ca evreu născut și trăitor al timpului său de început, în România.

Interesant este că personalitatea lui Andrei Codrescu s-a manifestat ca o construcție robustă, produs al vocației sale multiculturale, iar diversitatea domeniilor în care s-a dezvoltat în America argumentează importanța faptului că și-a urmat chemarea la libertate, devenind astfel un om împlinit.

În numărul Revistei *Vatra* din luna mai a anului 2017, Andrei Codrescu vorbea despre postumanism, punând în acțiune firea sa vizionară, gândirea anticipativă. Preocupat de viitorul umanității, de condiția sa perisabilă, face o scurtă analiză a genomul uman și, implicit ajunge la postumanism, ca stare din viitorul apropiat al umanității, care a început deja să se manifeste, cum bine se poate constata. În filosofia postumanismului, el vede căi de biruire a timpului cronologic, inamic puternic al omului și conchide: *În momentul în care carnea devine subiect*

filozofic al maşinii o să dispară umanitatea. Până atunci trăim într-o stare de tranziţie, legaţi cu fire de imaginea corpului hrănit de imaginaţie carnală. Acum suntem încă postumani, deci nici imortali, nici jucării pentru maşini[3].

Personajul central al cărții lui Andrei Codrescu, Contesa Elisabeta Bathory, a fost o personalitate a Ungariei medievale în care a trăit, rămânând în memoria colectivă ca unul dintre cei mai mari criminali în serie din istoria omenirii. La această etichetă argumentată de cronicile vremii, se adaugă calități excepționale care au poziționat-o în prim-planul social: inteligentă, cultă, puternică și, în plus, de o frumusețe fizică strălucitoare! Nu este de mirare că o astfel de personalitate a devenit personaj literar. De reținut este și circulația internațională în limba engleză sau în traducere a romanului semnat de autoarea americană Rebecca Johns, publicat în România, în anul 2010, la Editura All, în traducerea Silviei Palade, o carte de ficțiune, despre crimele săvârșite de contesa maghiară, pe la anul 1600. Cert este că viața reală a contesei a fascinat scriitorii, integrând-o în seria de personaje deschisă de celebrul Dracula.

Produs al conlucrării contrariilor, după modelul personajelor feminine din literatura populară, menită să înglobeze, pe de-o parte, o frumusețe angelică, iar pe de altă parte o structură interioară demonică, Contesa a fascinat și a îngrozit, în egală măsură, societatea vremii sale. Această realitate menționată de cronicile medievale din Ungaria, dar și din Transilvania – căci sunt certe și rădăcinile ei din zona Sălajului de astăzi – pare a fi o versiune modernă a mitului cosmogonic în care Fârtatul și Nefârtatul coexistă într-o complementaritate edificatoare în procesul Facerii lumii, confirmând astfel încadrarea în specia umană reală, fără aportul ficțiunii. Orice există obiectiv, real, în paradigma omenescului, este o îmbinare între contrarii, tocmai pentru a crea echilibrul și pentru asigurarea unicității fiecărei ființe umane. Departe de opozițiile evidente în basm, care surprind întruchipări exclusive ale binelui, respectiv ale răului, aflate mereu în contradicție și finalizându-și conflictul, de fiecare dată cu triumful binelui – aspirație neștirbită a omului dintotdeauna – romanul lui Codrescu iese din zona mitică și se desăvârșește în cea a socialului, ca model generat și susținut de mentalități. Interesant este că întreaga creație literară a lui Andrei Codrescu se construiește în postmodernitate și deschide perspectiva transumană care – așa cum se poate observa – invadează pas cu pas omul societății contemporane, construindu-i o dependență de dorința de a-și depăși condiția perisabilă, de a-și învinge moartea fizică - vulnerabilitatea lui supremă – călcâiul lui Ahile.

Din cronicile perioadei medievale, Codrescu a explorat izvoarele despre existența reală a personajului său, metoda documentării vădindu-se ca una productivă, oferind șansa înțelegerii complexității omului, ca produs al timpului. Pornind de la mentalitățile din realitatea istorică a perioadei medievale, care aveau în centru sancțiunea, marginalizarea celor aleși, dar și favorizând dezvoltarea unor comportamente deviante, alunecând frecvent în patologic, creatura umană rezultată se manifestă ca un produs al unei concilieri edificatoare între bine și rău, activând, în subsidiar, ideea că ființa umană este un produs biologic, perisabil, a cărui conștiință de sine produce atât revelații, cât și drame.

Contesa este un exemplu în acest sens, fiind o creatură complexă, cu față umană, un produs socio-istoric și cultural, depozitară a experiențelor și a mentalităților pe fondul unor moșteniri genetice morbide nutrite de contextul social în care ea s-a dezvoltat. Ca îmbinare a contrariilor, a virtuților cu neputințele, pentru romancierul Andrei Codrescu, personalitatea istorică a Elisabetei devine, în construcția romanescă, un prototip al ființei umane în care normalitatea și anormalitatea pot fi dominante alternativ, în funcție de influența contextului social, mentalitar. Autorul pare a valorifica mitologia populară românească, un produs al celor două instanțe implicate în cosmogonie (Dumnezeu și Diavolul), ale căror nume poartă în semantica lor o dualitate ce definește tocmai normalitatea omului (Fârtatul și Nefârtatul),

[3] Andrei Codrescu, Postumanism, în Vatra, 12 mai 2017 (https://revistavatra.org/2017/05/12/postumanismul-510/)

reflectată în rădăcina lexicală comună a numelui celor doi autori ai Facerii. Contesa este un amestec al contrariilor, o creație a lui Dumnezeu și a diavolului, printr-o lucrare comună, punând în complementaritate binele cu răul, într-o formulă ontologică a condiției umane reperabile, istoric vorbind. Fără a ști dacă mitologia românească l-a influențat pe autor în alegerea formulei de creație, cred că ar trebui să amintim aici și de modul în care Facerea Lumii este, la români, un produs al lucrării comune a Fârtatelui și Nefârtatelui, avansând ideea că mitologia populară românească este posibil a-i fi fost cunoscută romancierului, a cărui cultură solidă este bine știută.

Situat la granița fragilă dintre real și imaginar, romanul iese din canon și se structurează ca expresie a istoriei tumultuoase a mileniului III, deschizând perspectiva viitorului transumanist prin contextul ficțional al unei realități istorice proiectate într-un imaginar al groazei.

Patologiile și devianța, pasiunile și calitățile fizice și intelectuale construiesc în consens universul romanesc al unui personaj literar, pe măsura personalității care i-a fost prototip al identității alterate, plasate în linia maladiilor generate de criza identitară a omului contemporan. Romanul valorifică relația dintre personalitatea istorică și personajul literar, dintre istorie și literature, construiesc imaginea de ansamblu a timpului umanității turnat într-o matrice identitară nouă.

Înscriindu-se în direcțiile postmodernismului gotic, cartea aduce în atenția citiorilor contemporaneitatea Evului Mediu, cronotopiile postmoderne, normalitatea și patologiile omului dintotdeauna. Astfel, Andrei Codrescu demonstrează că scrierile gotice au continuat să se nască și să reziste în timp mult mai mult decât cele circumscrise altor orientări estetice, revigorând misterul romantic și dezvoltându-l în universul horror. În plus, acestea au fost baza care a construit în arta cinematografică filmele de groază. Postmodernitatea, cu toate limitele și cu virtuțile care o definesc istoric și cultural, a revigorat goticul, împrospătându-i formula estetică și relansându-l sub denumirea de *neogotic*. În privința evoluției conceptelor, postmodernismul se află însă într-o perioadă în care noi orientări estetice capătă consistență. Se vorbește din ce în ce mai întemeiat despre perioada care urmează *postmodernității*, denumirea acesteia cunoscând o terminologie bogată. Abaterile de la estetica postmodernă și inovațiile stilistice sesizate pe parcursul cercetării au deschis perspectiva spre *metamodernism*, *cosmodernitate*, *neomodernism*. Un reper teoretic în acest sens poate fi cartea lui Lipovetsky, *Les Temps Hypermodernes*[4].

Romanul neogotic suprinde criza identitară, trauma și derapajele omului în contextul distopiilor sociale, definind astfel liniile de forță rezultate din relația omului cu epoca istorică în care trăiește. În acest context, elementele *neogoticului* construiesc un decor macabru *consubstanțial cu existența umană*, astfel încât se poate constata faptul că latura *malefică* intră în consonanță cu decorul antropic, oferindu-i acestuia statutul de reflectare a trăirilor ființei. Se validează astfel orientarea din arhitectură care definește *psihologia spațiului construit*, concept care privește *simbioza dintre om și locul în care acesta trăiește*.

Romanul lui Codrescu are un fir temporal care nu respectă cronologia evenimentelor istorice și, implicit, nici epoca istorică în care viețuiesc personajele sale. Prezentarea contesei urmează consemnările din cronicile vremii în care aceasta a trăit, situând-o în tiparele realismului dur, obiectiv. Opțiunea autorului de a consemna faptele, așa cum le păstrează cronicile, cooptează cititorul într-un proces de analiză și decizie asupra vinovăției contesei, declanșând astfel construirea și re-construirea de sens, prin lectură. În fapt, cititorul poate

[4] Gilles Lipovetsky, *Les Temps Hypermodernes,* Éditions Grasset & Fasquelle, 2004.

observa că Elisabeta este un produs al mentalităților secolului al XVI-lea și că supranumele de *contesa sângeroasă* este rezultatul influenței contextului social asupra evoluției ființei umane, accentuând trauma psihică și fizică. Acest din urmă detaliu sprijină procesul de generalizare care conduce la constatarea că omul este expresia mentalităților din epoca în care trăiește.

O trăsătură a contesei este neacceptarea trecerii timpului și, implicit, neasumarea condiției umane. Această idee stă și la baza basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, dar și a altor creații literare populare și culte. Codrescu fixează începutul manifestărilor criminale ale contesei ”în ultima zi a celui de-al șaisprezecelea veac”, consemnând starea ei psihică: „ contesa Elisabeta Báthory a Ungariei, tare mâhnită de trecerea de neoprit a timpului, mâniată de trădarea cărnii şi abătută peste măsură de ofilirea tinereților sale.” Acum este și momentul exersării pornirilor sale criminale prin lungul șir de victime alese din rândul fecioarelor. Interesant este, pentru construcția romanului și momentul când, în vremurile noastre, stafia contesei bântuie lumea, din oglinzi, ca simbol al reflectării magice a cruzimii din și înspre lume, indiferent de epocă. Această existență, confirm că maleficul se manifestă nu doar în profilul epocii, ci și în ființa umană, indiferent de momentul în care aceasta trăiește. În acest sens, dacă în epoca medievală cruzimea era stimulată de mentalități, în Ungaria de după revoluția anticomunistă, Drake Bathory Keresztur urmașul Elisabetei, un dublu al autorului, vine din America și constată că teroarea și haosul definesc țara, traumatizând psihicul ființei umane, stare generată și întreținută de grupări extremiste. Cruzimea și ilogicul acțiunilor, crimele și distrugerea ființei umane sunt constante ale lumii, indiferent de epoca istorică. Revenit din America, personajul constată: „În partea noastră de Europă, istoria este un şir fără sfârşit de vise de groază.”

Dacă în perioada medievală vânătoarea de vrăjitoare a îngrozit omenirea, în contemporaneitate, intoleranța, antisemitismul, xenofobia, terorismul sunt atitudini care îndreptățesc afirmația personajului întors din America: „Izvoarele secrete ale acelui timp încă mai aruncă sânge otrăvit în inima Europei”. Astfel, Andrei Codrescu sugerează că în arhetipul umanității, spiritul malefic nu încetează să se manifeste, prin extremism și cruzimi inimaginabile. Expresiile manifestărilor patologice ale contesei din perioada medievală rămân o referință pentru efectele asupra ființei a distopiilor lumii contemporane. În linia unei continuități istorice, maleficul devine o constantă cu rădăcini arhetipale, a cărui existență alterează configurația societală și afectează psihic ființa umană, realitate care stimulează practicile magice ancestrale și le asigură perpetuarea, în timp.

În acest sens, romanul îl prezintă pe Andrei Keresztur ca un inițiat în tehnicile alchimiei, practicate cu scopul de a descoperi secretul nemuririi. Pentru cercetătoarea canadiană *Linda Hutcheon*[5]*,* metaficțiunea istoriografică este valorificată pentru a ridica personajul și implicit omul real, deasupra timpului cronologic, favorizând imersiunea lui într-unul mitic, constant, conectat la arhetip, prin revigorarea istoriilor trecute și redefinirea realității și a adevărului.

Neogoticul readuce în atenție realitatea ființei umane, ca genotip, care, modelându-se după principiile perioadei istorice în care omul a trăit, nu rupe legătura ombilicală cu originea sa, cu toate calitățile și defectele, cu latura firească a unei existențe reale.

Cartea poate fi considerată un reflex al lumii din orice interval istoric, în relație de descendență cu societățile arhaice și cu omul primordial, o structură în care maleficul există în stare latentă. Și acest efect este perceput macrosistemic, reflectat în modelul social ruinat de tarele unor moșteniri care vin din vremuri imemoriale, reactivând latura malefică a ființei și confirmând astfel că Facerea a fost un produs de creație hibrid, în care *binele* și *răul* nu au încetat niciodată lupta pentru supremație, tulburând nostalgica liniște ontologică a omenirii, într-un perpetuum mobile.

[5] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2006

BIBLIOGRAPHY:

1. Cesereanu, Ruxandra, art. *Andrei Codrescu – One man show (la 75 de ani)*, în *Observatorul cultural*, 20 decembrie 2021.
2. Codrescu, Andrei, *The Blood Countess*, *Contesa sângeroasă*, trad. Cornelia Bucur, București: Ed. Univers, 1997; Contesa *sângeroasă*, trad. Ioana Avadani, Ed. Polirom, 2010
3. Codrescu, Andrei, *Miracol și catastrofă*, Editura Cartier, 2021
4. Codrescu, Andrei, *Postumanism*, în Vatra, 12 mai 2017 (https://revistavatra.org/2017/05/12/postumanismul-510/)
5. Hutcheon, Linda, A Theory of Adaptation, Routledge, 2006
6. Lipovetsky, Gilles, *Les Temps Hypermodernes,* Éditions Grasset & Fasquelle, 2004
7. Tânjală, Emanuel, art. *Diaspora în direct*, în Formula AS, nr. 371, 1999

BETWEEN SCIENTIFIC NATURALISM AND LITERATURE SIR RONALD ROSS

Mirela Radu
Assoc. Prof., PhD, „Titu Maiorescu" University

Abstract: Sir Ronald Ross's literature was the outlet of the intense feelings of the one who was a renowned physician and winner of the Nobel Prize for Medicine (1902). Through writing, Ross shaped himself not only as a polymath but also as a scientist. For the English doctor, writing represented a platform from where he could make his opinions, beliefs and feelings heard. Ross had the ability to interweave the flame of the practical utility of the medical profession with that of conceiving valuable literary works. Like most doctors who wrote literature, Ross disapproved of prejudice, being a promoter of "secular radicalism." For Ross, literature was the most effective way to communicate because the moral principles that the doctor advocated could not be heard from the narrow circle of his guild without opening to the general public.

Keywords: polymath, literature, malaria, scientific naturalism, poetry

Born in Almora, India, Sir Ronald Ross (1857-1932) came from a family with long military tradition. His father was a general in the Indian Army and his mother was the daughter of a wealthy lawyer. His first experiences are both of his beloved India and of his father's suffering, affected by malaria "His first memories are of mountains, snows, rhododendrons and fir-trees, his next of a father sick with fever lying in a palanquin in a burning plain."[1] The education he received in England is followed by medical studies at St. Bartholomew in London starting in 1875. Six years later he joined the Indian Medical Service and, returning to the country of his birth, devoted himself to the study of malaria and the mode of spread of this parasite. In 1899, two years after his own illness with malaria, Ross returned to England to the Liverpool School of Tropical Medicine as Professor of Tropical Medicine. His exceptional medical activity brought him, in 1902, the Nobel Prize for Medicine. Various works such as the report on the Mauritius Islands (1908), the treatise on the prevention of malaria (1911) and the scientific papers published by the Royal Society between 1915 and 1916, demonstrated that the doctor was also interested in mathematics. Ross used mathematical models to develop his epidemiological studies.

Ross's work in medicine has saved many lives by identifying how malaria is transmitted and identifying treatments to stop it as well as ways to prevent it. Described as a strong personality, „forceful, vigorous personality, so full of eagerness and interest, with a resolute, pugnacious mind and fierce yet kindly intelligence"[2], Ross lived his professional life being blamed, marginalized and even mocked. His revolutionary discovery filled the souls of his enemies with envy. And on a personal level, the loss of two children and his wife, his own frail health caused this misunderstood genius to enter a cone of shadow. His merits in the medical, literary and mathematical fields cannot be disputed and humanity has the duty not to let this outstanding personality of the universal culture be forgotten.

But Ross, in addition to medicine and mathematics, found refuge in literature. Thus, his poems were published in two volumes *Poems selected* (1928) and *In exile* (1931). His early prose volumes *The Child of Ocean* (1889) and *The Spirit of Storm* (1896) emphasize the importance of science as the only way to advance society while in his third novel, *The Revels*

[1] *The Indian Medical Gazette, Brief Notes on the Life and Work of Sir Ronald Ross*, January, 1927, p. 33
[2] https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rsbm.1933.0006, downloaded on 18th September 2024

of Orsera (1920), the beginnings of the doctor's frustration with the medical environment start to be felt.

The reason for his increasingly difficult personality may also lie in the fact that, in 1914, one of his two sons died, so that only nine years later, one of his two daughters also died. The loss of his son was a severe blow to Ross. In 1918, four years after this loss, the doctor writes the poem *The Father*. All nature seems to participate in the pain that tears the heart of the father who has lost his son. The fog and the rain are metaphors of the longing soul for the one who was her son. The vision of the angel who separates him from the child, angry that those who allowed the young to be massacred in a meaningless war is, in fact, the own revolt of the doctor who had to sacrifice his child on the altar of a conflict that could be avoided. It is the feeling of guilt that stirs the doctor's soul. The helplessness in the face of merciless death, the revolt against a society that demanded the ultimate sacrifice and his own pain unabated by the passing of the years would leave deep traces in the doctor's soul. As the years passed he became increasingly critical of colleagues, authorities and even friends. The chromatics that Ross uses are eloquent for his feelings. Kinesthetic sensations of cold complete the visual images.

Come with me then, my son;
Thine eyes are wide for truth:
And I will give thee memories,
And thou shalt give me youth.
.....
The mist is on the moorland,
The rain roughs the reed:
And I will give thee patience,
And thou shalt give me speed.
When lightings lash the skyline
The shalt thou learn thy part:

And when the heav'ns are direst,
For thee to give me heart.
.....
But sudden an Angel stood there
And took his hand from mine;
The chill mist damp'd and darken'd;
They faded line by line.
The Angel cried in anger,
"Thou shalt not lead, but I;
Ye old men make the evils
Whereof the young men die." (*The Father*)

As for his lyrics, we can say that Ross, despite not being a professional writer, honed his verse so much that he came to represent abstract ideas in a unique way. By replacing human emotions with manifestations of nature, everything seems augmented, on a cosmic scale. The tumult of his own feelings is found in the chiseled lyrics like a lace. The sense of rhythmicity is given by the use of anapests.

Sir Ross also signed *Satires and Fables*. In *The Frog, the Fairy, and the Moon*, the doctor describes a frog's love for a star. In turn, the frog is loved by a fairy. This love doomed to failure, however, is an allegory of vain human feelings. Lacking gratitude for what the fairy offered him, the frog chooses love for the distant, cold star. Like his human counterpart, the frog does not appreciate the fairy's efforts to make him happy. Unsatisfied with what he is

offered, the frog dreams of an illusion that cannot possibly come true. The analogy with the human condition is obvious. People yearn for delusions, for lofty goals, and fail to see what is being offered to them.

„The Frog that loved the Changing Star
Was worship'd by a Fairy,
Who made for him a waistcoat trim
Of silk and satin, soft and airy,
Button'd with eyes of fireflies
In manner military.
And more to move his languid love
A crimson cap she made him,
According to many, plumed with antennae
Of moths that rob the flowers' honey;
And with her kisses, lovers' money,
For that she gave she paid him.
She fed him too, till he was blue,
With endearing terms on caddis worms;
And caught for him the wriggling germs
Of midges; and with tender pats
She wiled and woo'd him while he chew'd 'em:
Till he said, 'Bother! I love another.
I love the Star I see afar,
That changeth oft her fires so soft
From blue to red and red to blue;
And that is why I love not you.
Therefore I pray you take away
Your tedious arm, which does me harm
Because it makes me feel too warm.
But give to me my new guitar
That I may sing to yonder Star." (*The Frog, the Fairy, and the Moon*)

In another fable, *Puck and the Crocodile*, the doctor warns his reader that those who seem pious are perhaps the most dangerous. With sweet words they entice their prey, and the less skilled fall victims to them: „With many large soul'd folk/ I've met I've found the stomach's larger yet;/ And when the Righteous talk of Sin/ Look to your pockets or your skin."[3] *Puck and the Crocodile* narrates the meeting between a fairy and a sadly crying crocodile. The crocodile cunningly lures its victim but Puck foils his plan.

The strong moralizing character is felt in all the fables signed by Sir Ross. These writings that Ross published were originally intended for his children. Three of these fables, *An Expostulation of Truth*, *The truth of Truth*, and *Puck and the Crocodile*, aim to promote scientific knowledhe, the real values that science can guarantee to humanity as opposed to religious beliefs. But, this doctor's approach would change over the years. Burdened by his own unhappiness, Ross will turn his thoughts to the Creator.

The study of malaria occupied much of the time of polymath Ross. The deep experiences, the uproar of the consciousness that was looking for answers can also be found in the verses written by the scientist. Malaria took many victims, especially in tropical areas, such as India, where the doctor lived for a long time. Convinced that he could prevent this disease,

[3] Ronald Ross, *Fables*, Harrison and sons, 1928

as he did, Ross was tortured by the feverish search. Himself a victim of the disease, the doctor knew how torturous malaria is and the lyrics reflect precisely the physical torment of the sick but also the torment experienced by the ignorant man in the fight against it: “The painful faces ask, can we not cure?/ We answer, No, not yet; we seek the laws./ O God, reveal thro’ all this thing obscure/ The unseen small, but million-murdering cause” (*Indian fever*). The invocation of the Creator shows the doctor's deep attachment to religion over the years. It wasn't until 1897 that Ross discovered how the disease was transmitted and understood how it could be prevented and treated.

The anopheles’mosquitoes, responsible for transmitting this deadly disease, "larval angels" as the doctor and poet Ross calls them, have, however, made many other victims since its discovery. Exactly twenty years after his discovery, Ross is disappointed that things have not progressed much in the field of medicine. This frustration of his own effort left without much action from the authorities is felt in the poem *The Anniversary*. Besides, the doctor whose dedication helped mankind so much, was often mocked “«Mosquito Ross» was the subject of ridicule or indifference to some who deemed themselves wiser, and there was positive opposition to him at the hands of sundry medical men and officials.”[4] Ross would experience these disappointments intensely, especially after the loss of his first son during the war.

Doctor Ross didn't just write lyrics. He also signed literature. Among the books written by him we mention *The Child of Ocean* (1932), *The Revels of Orsera* (1920), T*he Spirit of Storm, Lyra Modulatu* (1931). In the introduction signed by Ross himself, to a new edition in 1930, for *The Revels of Orsera*, we find that the doctor was interested in how people react. Understanding psychology, human stereotypes, and how people relate to others and themselves were another concern of Dr. Ross. In *The Revels of Orsera, a medieval romance*, Ross's description of his book reveals not only its mode of construction but also its origin: “The original object of this romance was to bring a set of type-characters of humanity into one book, so as to show the interplay of character with action. (...) the title was taken from Byron’s unfinished fragment called the «Deformed Transformed», although this was only one of the legendary subjects of the work. (...) Most of the historical and geographical points given in the book are real, but, of course, all the personages and nearly all the quotations in the notes are purely fictitious ; and, needless to say, the metaphysics are somewhat out of date.”[5] Originally, the doctor had wanted to create a panoply of human characters, a set of character types to demonstrate how the human soul can be shaped by the interaction of character and action.

Set in the Andaman Islands of the Indian Ocean, *The Child of Ocean* (1889) has been likened by some exegetes to another writing by a doctor—Arthur Conan Doyle's *The Sign of Four*. If the writing of Arthur Conan Doyle falls within the area of interest of the writer-detective novel, the work signed by Ross is inspired by the adventure of Robinson Crusoe. What unites them, however, is the description of disease and crime in this part of the world. The two doctors corresponded. “Sir Arthur Conan Doyle was a friend rather than an acquaintance. He and Ross met at the house of the MP, Henry Cowan, and had medicine as well as literature in common.”[6] Doyle was, however, much more interested in the occult, especially after the end of the war, and proposed to Ross to participate in the sessions, but the latter, in distress after the loss of his son, refused.

Moreover, Ross had been a fervent reader of the writings of the classics Tasso, Alfieri, Racine, Hugo, Schiller, Goethe, Homer, Aeschylus and Virgil. And this aspect is observable in the literature signed by the Indian doctor. In 1882, Ross read *The Orbs of Heaven* by astronomer Ormsby M. Mitchel. Interest in mathematics becomes paramount for the Indian doctor, and to

[4] https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rsbm.1933.0006, downloaded on 18th September 2024
[5] Ronald Ross, The revels of Orsera: a mediaeval romance, J. Murray, London, 1920
[6] Mary E Gibson, *Sir Ronald Ross and his contemporaries*, in *Journal of the Royal Society of Medicine*, Volume 7l August 1978, p. 618

relax he writes poetry. *In Exile* (1931) was published in three editions and is the culmination of Dr. Ross's medical and literary work. *In Exile* was perceived as a poem of its time, of colonial England that was trying to bring innovation in many fields "The poem echoes colonial adventure texts by creating a narrative of physical toil and progress toward discovery."[7] Being at the peak of the empire, The United Kingdom was trying to nuance some aspects in the colonies and Ross was part of those scientists who tried to cosmeticize the expansionist policy.

As he himself stated in the introduction, this poem is the crowning of his entire medical career but also a manifesto of his beliefs "The poem, such as it is, is not a diary in verse, but rather the figure of a work and of a philosophy. (…) The poem gathers itself under it and attempts to use the great pains of self, the arid labour, the horror of whole nations diseased, the crime of Nescience, parodying God's words, and the victory of His thunder and rain."[8] Ross is outraged that it took decades for his research to be accepted by the international medical community. During all this time, many more lives have been lost because of the hubris of the medical world. The history of medicine, unfortunately, has recorded many such gaps between the moment of the discovery of useful cures and the moment of their acceptance. Examples of scientists who suffered as Ross did are Lister, Pasteur Hoffkine and Koch. This phenomenon, which Ross calls *Ignorance* has cost humanity millions of lives. Ross was a deep thinker and believer not only in the power of science but also in forces beyond human understanding.

"If we could think that death
As surely as we dream,
To us who dwell beneath
The summit of supreme
Prospective-Love and Peace-
Will open Heav'nly sweetsș
It would be wise to cease
If ceasing thus completesș
Unless the further faith,
Malefiant power pursue
In death those who in death
Had hoped to struggle thro'." (The Deeps)[9]

Ross created a system of thought anchored both in science and in the belief in superhuman powers that guide the steps of humanity. A poet of science, Ross stood up for the truth and fought to save humanity from needless suffering. The real innovation that Ross brings is the use of lyricism as a way to highlight the cultural importance of science. In *Memoirs* (1923), Ross pleads for recognition of his scientific work and for the speedy implementation of his theoretical discoveries in saving the many victims of malaria. However, like the entire political system of the time, Ross was convinced of the superiority of the British in relation to the peoples in the colonies. True to the views of his time, Ross strongly believed that without Empire, India would not have modernized. Ross brought nuance to this value system. If the Empire has colonies then it also has moral debts towards the natives. And one of those duties is to save innocent lives. Paternalistic or not, the respect Ross had for human life is evident.

In 1909 Ross published a volume of poetry entitled *Philosophies*. Written in India, between 1881 and 1899, these verses are a corollary of the system of thought developed by Ross. The doctor emphasizes scientific knowledge, but this infusion of rationality must be used by humanity in a constructive manner, which will provide a better life and hope for a more

[7] Jessica Howell, *Malaria and Victorian Fictions of Empire*, Cambridge University Press, 2019, p. 148
[8] Ronald Ross, *In Exile*, London, Harrison and Sons, LTD, 1931, p. VI-VII
[9] Ronald Ross, *The Deeps*, in *In Exile*, London, Harrison and Sons, LTD, 1931, p. 64

secure future. For doctor Ross the main task of the scientist is to put himself in the service of society: "Especially our duty at present is to better our present foothold; to investigate; to comprehend the forces of nature; to set our state rationally in order; to stamp down disease in body, mind, and government; to lighten the monstrous misery of our fellows, not by windy dogmas, but by calm science. The sufferings of the world are due to this, that we despise those plain earthly teachers, reason, work, and discipline. Lost in many speculations, we leave our house disordered, unkept, and dirty. We indulge too much in dreams; in politics which organise not prosperity but contention; in philosophies which expressly teach irrationalism, fakirism, and nescience. The poor fakir seated begging by the roadside; with his visions—and his sores! Such is man…An old philosophy this—like the opposite one. The poem gathers itself under it and attempts to use the great symbols of that wonderful Land, the drought, the doubt, the pains of self, the arid labour, the horrors of whole nations diseased, the crime of Nescience, parodying God's words, and the victory of His thunder and rain."[10]

Ross was a supporter of women's right to vote. Thus, at the annual meeting of British Women in 1920, the doctor recognizes the decisive contribution of women during the First World War. Incidentally, Lady Mary Simpson, wife of Sir William Simpson, lecturer in tropical hygiene at the school and founder of the Ross Institute corresponded extensively with Sir Ronald Ross. Mary Simpson promoted a helmet with protection against mosquitoes with the help of the doctor. The Representation of the People Act 1928 gave women the same voting rights as men. Building on the 1918 reform, this law lowered the voting age for women from 30 to 21 and removed the property ownership requirement.

The connection between malaria and mathematics that Ross made came from the practical need to create a mathematical model of mosquito movement patterns. In 1905, Ross enlisted the help of the mathematician Karl Pearson (1857-1936). The latter wrote a letter to the journal *Nature* entitled *The Problem of the Random Walk*, Pearson's theory, even though he did not use the notion of a mosquito, would canonize a new notion of creating a mathematical pattern as a series of random walks.

Later, in the decades that followed, a branch of mathematics called medical statistics was created that consecrates the union of the two fields in the common effort to bring scientific clarity to what appears to be chaos. In Ross's *Foreword* to the *Memoirs* volume, the doctor explains how his entire cultural and medical activities have become intertwined "I pray that the book will prove to be something more than a medical tale. Perhaps the kindly reader will perceive that when my malaria-work was commenced thirty years ago as a self-imposed duty I had many ambitions closer to myself than it was. Indeed it was these ambitions which led to the malaria-work as an episode, not always agreeable, in my life. They had given me, together with other pleasures, the philosophy of Epicurus, Lucretius, Comte, and Spencer; and I make my boast — among many other bravadoes — that I am one of the few among these masters' disciples who have attempted to bring their teaching to fruition !"[11]

Ross was, beyond his distinguished medical career, an inventive cultural personality, able to create connections between the most varied areas of human thought - medicine, literature, mathematics, religion. Dr. Ross's personal evolution is also reflected in his lyrics. If at the literary debut Ross seemed inclined to eliminate the elements of sacredness to make way for a scientific naturalism, together with the problems and personal turmoil, we are witnessing a radical change.

Ross was an ardent defender of science and the truth that this field can guarantee humanity, and his lyrics were the platform that the doctor used to expound his beliefs. At the end of the 19th century, science was at open war with the Anglican church and Ross was, along

[10] Ronald Ross, Preface to *Philosophies*, London, John Murray, 1923, London, p. 1
[11] Ronald Ross, *Memoirs with a full account of the great malaria problem and its solution*, London, John Murray, 1923, p. VII

with other personalities of the time, one of the promoters of science as a way to counter the dogmas.

BIBLIOGRAPHY:

1. *Gibson, Mary E, Sir Ronald Ross and his contemporaries, Journal of the Royal Society of Medicine, Volume 7l August 1978*
2. *Howell, Jessica, Malaria and Victorian Fictions of Empire, Cambridge University Press, 2019*
3. *Ross, Ronald, The revels of Orsera: a mediaeval romance, J. Murray, London, 1920*
4. *Ross, Ronald, Memoirs with a full account of the great malaria problem and its solution, London, John Murray, 1923*
5. *Ronald Ross, Fables, Harrison and sons, 1928*
6. *Ross, Ronald, In Exile, London, Harrison and Sons, LTD, 1931*
7. *Ross, Ronald, The Deeps, In Exile, London, Harrison and Sons, LTD, 1931*
8. *The Indian Medical Gazette, Brief Notes on the Life and Work of Sir Ronald Ross, January, 1927*
9. *https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rsbm.1933.0006, downloaded on 18th September 2024*

THE BRILLIANCE OF MOHAMED MBOUGAR SARR: A JOURNEY THROUGH THE WORK OF THE 2021 GONCOURT PRIZE WINNER

Maria-Elena Milcu
Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu
Maria-Adina Gherghin
PhD Student, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Our study aims to make a significant contribution to the deep understanding of the themes explored in the novel La Plus Secrète Mémoire des hommes. We intend to explore and highlight the narratological aspects and themes of the novel, focusing on the phenomenon of rupture, both regarding ties with the homeland and relationships with important people in the characters' lives. The study attempts to unveil the introspective nature of Mohamed Mbougar Sarr's work, the 2021 Goncourt Prize winner.

The central goal of this research lies in an in-depth analysis and interpretation of the novel, using appropriate methodologies and tools to thoroughly examine the subjects addressed. The themes in this literary work, such as writing, skin color, the impact of separation from the homeland, the past and personal ties, and war, all represent the focal points of this scientific inquiry. Moreover, the research focuses on exploring the structure of the novel, analyzing the narrative elements and techniques used by the author to convey both emotional impact and textual meaning. Special attention is given to underlying themes, revealing their deeper meanings and debating their implications within the context of the work. The subtle influence of historical, cultural, and social factors that shape the literary style is also considered.

The objectives of this research are as follows: briefly outline the biographical and bibliographical aspects of Mohamed Mbougar Sarr; analyze the role of the writer in contemporary society; explore the narrative aspects of the novel; adopt a critical approach to the novel; contribute to the academic field by introducing new perspectives and theories, applying innovative critical approaches to the novel and exploring previously unexplored aspects.

In our research approach, we adopted both quantitative and qualitative methods. The selection of sources was rigorously conducted to ensure their representativeness and relevance to our objectives. Methodological diversity was achieved by combining and integrating various strategies such as classical observation, contextual analysis, close reading and bibliographic research.
Various tools were used throughout the writing of this article. They provided additional information to support and substantiate the ideas and claims presented in the study.

The expected results confirm the presence of several studies addressing the themes discussed in Mohamed Mbougar Sarr's novel. We will reference several works that offer new and varied perspectives on the novel, while also mentioning other titles that explore the complex and profound subjects incorporated by the author in his work.

The methodological conclusions focus on acquiring information that we will subsequently present, shedding light on aspects of the work that are often ignored or underestimated.

Keywords: writing, dilemma, rupture with the homeland, the past and personal ties, intern and extern war

Méthodologie de la recherche

i. Notre étude vise à apporter une contribution significative à la compréhension approfondie des thèmes abordés dans le roman *La Plus Secrète Mémoire des hommes*. Nous nous proposons d'explorer et de mettre en évidence les aspects narratologiques, les thèmes du roman en nous concentrant sur le phénomène de la rupture, autant en ce qui concerne les liens avec le pays d'origine que les relations avec les personnes

importantes dans la vie des personnages. L'étude se propose de dévoiler la nature introspective de l'œuvre de Mohamed Mbougar Sarr, lauréat du Prix Goncourt en 2021.

ii. Le but central de cette recherche réside dans une analyse et une interprétation approfondies du roman, en utilisant des méthodologies et des outils appropriés pour examiner en détail les sujets abordés. Les thèmes abordés dans cette œuvre littéraire, tels que l'écriture, la race, l'impact de la rupture avec la patrie, le passé et les liens personnels, la guerre, représentent tous les points cardinaux de cette recherche scientifique. Surcroit, la recherche se concentre sur l'exploration de la structure du roman, en analysant les éléments narratifs et les techniques utilisées par l'auteur pour transmettre l'impact émotionnel et le message textuel. Une attention particulière est accordée aux thèmes sous-jacents, révélant leurs significations profondes et leurs implications dans le contexte de l'œuvre. L'influence subtile des facteurs historiques, culturels et sociaux qui marquent le style littéraire est également prise en compte.

iii. Les objectifs de cette recherche sont les suivants:
Exposer en bref les aspects biobibliographiques visant Mohamed Mbougar Sarr
Analyser le rôle de l'écrivain dans la société contemporaine
Explorer les aspects narratifs du roman
Réaliser une approche critique du roman *La Plus Secrète Mémoire des hommes*
Contribuer au domaine académique en introduisant de nouvelles perspectives et théories, en appliquant des approches critiques inédites au roman et en explorant des aspects jusqu'alors non explorés

iv. Dans notre approche, nous avons adopté des méthodes quantitatives, tels que l'analyse statistique du texte, la fréquence des mots et des expressions, l'étude des réseaux lexicaux, des champs sémantiques, de la récurrence de certaines structures et qualitatives, tels que l'analyse textuelle et thématique, l'analyse narrative, l'analyse intertextuelle, l'analyse stilistique. La sélection des sources a été rigoureusement effectuée pour garantir leur représentativité et leur pertinence par rapport à nos objectifs. La diversité méthodologique a été obtenue en combinant et en intégrant quelques stratégies telles que l'observation classique, l'analyse contextuelle, la lecture attentive et la recherche bibliographique.

v. Tout au long de la rédaction de cet article on a utilisé des outils tels que Voyant Tools, Evernote, qui ont fourni des informations supplémentaires pour soutenir et étayer les idées et les affirmations présentées dans l'étude.

vi. Les résultats prévus valident la présence de plusieurs études abordant les thèmes discutés dans le roman de l'auteur Mohamed Mbougar Sarr. Nous ferons référence à des travaux qui apportent des perspectives nouvelles et variées sur l'œuvre, tout en mentionnant d'autres titres explorant les sujets complexes et profonds intégrés par l'auteur dans son roman.

vii. Les conclusions méthodologiques se concentrent sur l'acquisition d'informations que nous exposerons par la suite, mettant en lumière des aspects souvent ignorés ou sous-estimés de l'œuvre.

Mohamed Mbougar Sarr: le portrait d'un écrivain visionnaire - aspects biobibliographiques

Mohamed Mbougar Sarr est né le premier mois de l'été, le 20 juin 1990, dans la capitale du Sénégal, à Dakar. Il s'illustre en tant qu'écrivain francophone ayant marqué l'histoire littéraire. En 2021, il a laissé une trace mémorable dans l'histoire littéraire en devenant le premier auteur d'origine subsaharienne à remporter le grand prix Goncourt pour son oeuvre intitulée *La Plus Secrète Mémoire des hommes*. Issu d'une famille nombreuse de sept fils, il a grandi à Diourbel, au Sénégal, au sein de la communauté sérère, où son père exerçait en tant

que médecin. Les études secondaires ont été faites au Prytanée Militaire de Saint-Louis, puis Mohamed Mbougar Sarr a opté pour la France comme destination pour ses études supérieures. Le lycée Pierre-d'Ailly de Compiègne a assuré sa classe préparatoire avant de poursuivre son parcours académique à l'*École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Initialement axées sur les idées de Léopold Sédar Senghor, les recherches académiques ont conduit Mohamed Mbougar Sarr à mettre de côté sa thèse pour se consacrer principalement à l'écriture: «*Je n'ai pas terminé ma thèse, parce que j'ai commencé à beaucoup écrire à ce moment-là, et que la fiction l'a emporté.*»[1] Ultérieurement, il a établi sa résidence à Beauvais. D'après lui, «*la littérature est un point de vue sur le monde. Il n'y a pas de différence entre la vie et la littérature [...], c'est la même énergie*».[2]

Au travers de ses écrits, Mohamed Mbougar Sarr explore des thématiques singulières qui se démarquent des motifs habituels des romans franco-africains. Il explore des thèmes aussi divers que le djihadisme, la migration et l'homosexualité en Afrique. Le premier ouvrage de Mohamed Mbougar Sarr, *Terre ceinte*, offre un tableau de la vie dans une cité sahélienne fictive, soumise à l'emprise de la police islamique djihadiste. Le roman a été récompensé plusieurs fois: en 2015 dans le contexte de l'exposition du livre, en Suisse, à Genève il a réçu le prix Ahmadou-Kouruma, il a également réçu le prix du roman métis, à Saint-Denis-de-la-Réunion et le prix des romans métis des lycéens.

En 2017, dans le cadre des *Jeux de la Francophonie*[3], la nouvelle intitulée *Ndënd* a été distinguée par l'attribution d'une médaille de bronze dans la séction de la littérature.
Silence du chœur est son deuxième roman. Il offre un tableau du quotidien des immigrants africains en Sicile, au sein d'une petite ville. Les habitants de cette ville s'opposent à l'immigration. Ce livre a été distingué par le prix «Littérature Monde» du festival *Étonnants voyageurs*, organisé à Saint-Malo. Le roman a réçu le Prix du roman métis des lecteurs, en 2018, à Saint-Denis.

En plus de ses œuvres individuelles, Mohamed Mbougar Sarr compte parmi les dix contributeurs de l'ouvrage collaboratif intitulé *Politisez-vous !*. Il s'agit d'un essai auquel ont apporté leur contribution Fary Ndao et Hamidou Anne.

En 2018, apparaît son troisième roman qui porte le titre *De purs hommes*. Il puise son inspiration dans un acte homophobe accolé, à une vidéo populaire, dépeignant une multitude de personnes exhumant le corps mort d'un homme présumé homosexuel. Trois ans après cet événement, au Sénégal, des critiques l'ont accusé de promouvoir «*l'apologie de l'homosexualité*».

En 2021, *La Plus secrète mémoire des hommes* relate l'enquête de Diégane Latyr Faye, un écrivain du Sénégal parti à la recherche d'un auteur africain, Elimane, qui avait écrit un roman remarquable. Avec l'aide de plusieurs personnes, Diégane se lance à la poursuite d'Elimane, doté de dons de voyance et de séduction, le menant à travers plusieurs villes. Ce roman a été inspiré de la vie de l'écrivain Yambo Ouologuem. Dès le premier tour de vote, il a remporté le prix Goncourt en 2021. Yambo Ouologuem, après avoir publié son premier roman *Le Devoir de violence* en 1968, s'est retiré de la scène littéraire. De manière similaire, dans l'oeuvre de Mohamed Mbougar Sarr, le personnage d'Elimane est mystérieux et difficile à localiser. Les deux écrivains partagent ainsi un certain parallélisme dans leur vie littéraire. L'enquête de Diégane à la recherche d'Elimane à travers différentes villes évoque également la trajectoire d'Ouologuem, qui a vécu en exil en France. Les thèmes de la voyance et de la séduction, attribués à Elimane dans le roman, semblent également faire écho à certains

[1] «*Qui est Mohamed Mbougar Sarr, l'écrivain sénégalais, lauréat du Goncourt ?*» [archive], sur *TV5MONDE*, 2 novembre 2021, site consulté le 10.02.2024, 09:00.
[2] «*Qui est Mohamed Mbougar Sarr, l'écrivain sénégalais, lauréat du Goncourt ?*» [archive], sur *TV5MONDE*, 2 novembre 2021, site consulté le 10.02.2024, 09:00.
[3] https://www.jeux.francophonie.org/resultats/editions/les-medailles?edition=2017&epreuve=784, site consulté le 10.02.2024.

éléments de la vie et de la personnalité de Yambo Ouologuem. Ainsi, le roman de Mohamed Mbougar Sarr s'inspire du parcours complexe et énigmatique de Yambo Ouologuem, en utilisant une approche fictionnelle pour explorer des thèmes similaires tout en rendant hommage à cet écrivain malien controversé.

En 2021, le roman s'est vendu à 370 000 exemplaires, dévoilant les réflexions de l'écrivain sur la dynamique entre la France et l'Afrique. Ce récit questionne les bases de l'échange littéraire en Afrique tout en soulignant la relation entre le continent africain et l'Europe. L'auteur décrit cette relation comme destinée à évoluer dans une perspective où les deux entités se perçoivent mutuellement en tant qu'adversaires.

À travers ses multiples entretiens accordés à des médias renommés tels que le *New York Times* et le *Guardian*, Mohamed Mbougar Sarr a acquis une notoriété significative à l'échelle mondiale. L'oeuvre, *La Plus Secrète Mémoire des hommes*, a mis en lumière un aspect interculturel qui résonne auprès d'un public international. En gagnant le prix Goncourt, cette chose a engendré une réflexion significative sur la reconnaissance attardée des écrivains francophons non français et sur le déficit de visibilité dans le monde de la littérature africaine. Cette victoire a également souligné l'impératif d'une lecture universelle, transcendant les frontières culturelles.

Le dilemme de l'écrivain: entre écrire et garder le silence

Le début du livre est marquant: «*D'un écrivain et de son oeuvre, on peut au moins savoir ceci : l'un et l'autre marchent ensemble dans le labyrinthe le plus parfait qu'on puisse imaginer, une longue route circulaire, où leur destination se confond avec leur origine : la solitude*.»[4] Cette citation évoque la relation étroite entre un écrivain et son œuvre, comparant leur parcours à un voyage à travers un labyrinthe parfait. *Le labyrinthe* est souvent utilisé comme métaphore pour la complexité de la vie, de la création artistique ou de la recherche de sens. Ici, il symbolise la trajectoire de l'écrivain et de son œuvre, suggérant qu'elle est compliquée et difficile à explorer. *La longue route circulaire* suggère le fait que le parcours de l'écrivain et de son œuvre forme une boucle, où leur destination (peut-être la reconnaissance, la compréhension ou la réalisation) se confond avec leur origine. Cette chose pourrait signifier que, malgré les efforts pour avancer, ils finissent toujours par revenir à leur point de départ, la solitude, un thème commun dans la littérature, souvent associé à la condition de l'écrivain. La solitude peut être un catalyseur créatif et une conséquence de la vie d'écrivain, car la création artistique nécessite souvent des périodes de retrait et de réflexion profonde. L'écrivain explore les profondeurs de son propre esprit et des émotions humaines. La solitude peut être le résultat de cette exploration et le carburant qui alimente la quête de compréhension et d'expression. La citation met en lumière la nature complexe du voyage de l'écrivain et de son œuvre à travers le labyrinthe de la création, où la solitude est une constante et une source de compréhension plus profonde de l'humain.

Un autre passage significatif *«Aux auteurs africains de ma génération, qu'on ne pourrait bientôt plus qualifier de jeune, T.C. Elimane permit de s'étriper dans des joutes littéraires pieuses et saignantes. Son livre tenait de la cathédrale et de l'arène ; nous y entrions comme au tombeau d'un dieu et y finissions agenouillés dans notre sang versé en libation au chef-d'oeuvre. Une seule de ses pages suffisait à nous donner la certitude que nous lisions un écrivain, un hapax, un de ces astres qui n'apparaissaient qu'une fois dans le ciel d'une littérature.»*[5] évoque l'impact profond qu'a eu l'écrivain T.C. Elimane sur ses contemporains, en particulier sur la génération d'auteurs africains qui étaient jeunes à l'époque où il était actif. La métaphore «*Son livre tenait de la cathédrale et de l'arène»* compare l'œuvre de T.C. Elimane à une cathédrale, un lieu sacré et majestueux de contemplation et à une arène, un lieu

[4] Sarr, Mohamed Mbougar. 2021. *La plus secrète mémoire des hommes*. Éditions Philippe Rey. Paris, p. 12.
[5] *Ibidem*, p. 14.

de compétition et de lutte. Le reste de la phrase poétique décrit l'expérience immersive de lire l'œuvre de T.C. Elimane. Les lecteurs étaient absorbés dans son univers littéraire avec un profond respect, presque comme s'ils entraient dans un lieu saint. La référence au «*sang versé en libation»* évoque le sacrifice et l'engagement profond des lecteurs envers l'œuvre, suggérant qu'ils étaient prêts à se donner entièrement à elle.

Le fragment *«L'exilé est obsédé par la séparation géographique, l'éloignement dans l'espace. C'est pourtant le temps qui fonde l'essentiel de sa solitude ; et il accuse les kilomètres alors que ce sont les jours qui le tuent. J'aurais pu supporter d'être à des milliards de bornes du visage parental si j'avais eu la certitude que le temps glisserait sur lui sans lui nuire. Mais c'est impossible ; il faut que les rides se creusent, que la vue baisse, que la mémoire flanche, que des maladies menacent. Comment raccorder nos vies ? Par l'écriture*.»[6] exprime les sentiments d'un exilé, qui ressent une profonde solitude malgré la distance géographique. L'auteur suggère que c'est le temps qui est véritablement responsable de cette solitude, plutôt que la simple distance physique. Les jours qui passent représentent un fardeau pour l'exilé, car ils apportent inévitablement des changements et des épreuves, comme le vieillissement de ses proches, la diminution de leur santé et de leur mémoire, ainsi que la menace des maladies. L'idée principale exprimée est que l'écriture devient un moyen de connecter les vies séparées par l'exil. C'est à travers l'acte d'écrire que l'exilé peut maintenir un lien avec son passé, sa famille, sa culture et ses souvenirs, malgré les distances physiques et temporelles. En ce qui concerne Mohamed Mbougar Sarr, cet extrait suggère qu'il est en effet un auteur qui explore les thèmes de l'exil, de la séparation et de la connexion à travers ses écrits.

«J'attendrai, enfin, que Madag vienne. Je ne pouvais accepter sa demande. Publier ce qu'il y avait dans ce carnet aurait détruit son oeuvre, ou l'égoïste souvenir que je veux en garder. Madag viendra me voir une nuit pour me demander des comptes, peut-être pour se venger, je le sais ; et son fantôme, en s'avançant vers moi, murmurera les termes de la terrible alternative existentielle qui fut le dilemme de sa vie ; l'alternative devant laquelle hésite le coeur de toute personne hantée par la littérature : écrire, ne pas écrire.»[7] La fin de ce passage évoque une tension entre deux choix : celui d'écrire et celui de ne pas écrire. Le narrateur se trouve confronté à la décision de publier ou de garder secrètes les informations contenues dans un carnet, qui pourrait potentiellement détruire l'œuvre ou le souvenir égoïste qu'il veut préserver. Cette décision est lourde de conséquences. Elle implique de choisir entre l'exposition publique de quelque chose qui pourrait nuire à l'œuvre d'un autre ou la préservation de cette œuvre et du souvenir qui lui est attaché. L'arrivée attendue de Madag, peut-être pour demander des comptes ou se venger, symbolise la confrontation inévitable avec les conséquences de ce choix. Le fantôme de Madag, qui représente le poids des décisions passées et des dilemmes existentiels liés à la création littéraire, évoque la question fondamentale de la responsabilité de l'écrivain envers son travail et envers les autres. Ainsi, la signification de la fin réside dans la prise de conscience des implications de l'acte d'écrire, des choix moraux qui en découlent et de la confrontation avec les conséquences de ces choix. C'est une réflexion sur le pouvoir et la responsabilité de l'écrivain, ainsi que sur les dilemmes éthiques auxquels il peut être confronté dans sa pratique artistique.

La voix engagée de Mohamed Mbougar Sarr – un regard critique et une exploration littéraire sur l'oeuvre *La plus secrète mémoire des hommes*

En 2021, Mohamed Mbougar Sarr a été le lauréat du Prix Goncourt. Il n'a pas obtenu cette prestigieuse récompense par hasard. C'est son quatrième roman, précédé par *De purs hommes*, une œuvre puissante abordant le thème de l'homophobie au Sénégal. Dans son dernier ouvrage, *La plus secrète mémoire des hommes*, l'auteur offre une expression éclatante de son

[6] *Ibidem*, p. 61.
[7] *Ibidem*, p. 420.

amour pour la littérature et la douleur inhérente à l'acte d'écrire. Cependant, l'inspiration découle également de la confrontation complexe et perpétuellement brûlante entre l'Afrique et l'Occident. Ce livre dense et exhaustif transporte le lecteur à travers le temps et l'espace, depuis le Sénégal jusqu'à Paris, en passant par l'Amérique Latine. Malgré sa richesse et ses changements stylistiques incessants, le fil conducteur demeure intact tout au long de l'enquête autour d'un écrivain maudit. Les rencontres successives révèlent la trajectoire d'un écrivain sénégalais, publié en 1938, éphémère étoile filante de la scène littéraire. Les récits s'emboîtent comme des poupées russes, avec des narrateurs variés et l'auteur, tel un funambule, parvient miraculeusement à maintenir l'équilibre.

Dans cette œuvre virtuose jonglant avec les temporalités, l'humour et la sensualité ne sont pas en reste, offrant un récit africain, nomade et universel. Pour paraphraser le titre du livre central et fictif au cœur du roman, Mohamed Mbougar Sarr explore *le labyrinthe de l'humanité*, captivant le lecteur avec une intensité et une profondeur exceptionnelles, pour autant qu'il résiste à ce tourbillon déconcertant.

La Plus Secrète Mémoire des hommes se présente comme un roman polyphonique, puisant son inspiration dans la poétique de Bolaño. L'histoire suit Diégane, un écrivain sénégalais en fleur de l'âge, qui s'est installé à Paris et qui se lance dans une quête initiatique pour retrouver T.C. Elimane, l'énigmatique auteur d'un livre empreint de mystère, captivant les rares lecteurs ayant eu le privilège de le découvrir.

Cette structure délibérément artificielle, centrée sur un objectif constamment repoussé et redéfini par les divers témoins, s'avère commune et efficace. Elle transfigure le roman en une œuvre mosaïque, voire chorale, où la fonction narrative se diffuse, questionnant incessamment les liens entre la littérature et le monde.

L'auteur déploie un système romanesque complet, élaboré et constamment ambitieux, capable de fusionner différentes inspirations esthétiques. On y découvre ainsi des éléments de réalisme magique sud-américain, une ontologie narrative semblable à celle de la fiction noire des années 40, un roman initiatique à la parisienne au ton presque dix-neuviémiste et même des aspects épistolaires. Néanmoins, la synthèse, ou plus souvent la juxtaposition de ces éléments, ne conduit pas à une réflexion novatrice, mais plutôt à un questionnement suranné et poussiéreux : comment concilier le fait de considérer la littérature comme autotélique.

L'un des éléments structurants du livre repose sur la confrontation entre le narrateur, qui semble relativement effacé tout au long du projet en apparence et une galerie de personnages qui incarnent l'écrivain engagé avec le monde réel. Les diverses visions d'Elimane, bien que contradictoires, sont captivantes et contribuent à cette dynamique. Ces personnages présentent une consistance et une profondeur beaucoup plus marquées, offrant des discours plus audibles et plus intéressants que ceux du malheureux Diégane, dont on n'ose trop espérer une dimension autobiographique. Pourtant, c'est lui qui impose sa vision, ou plutôt son doute, à la fin, suivant la trajectoire habituelle de constat d'impuissance et de stérilité que l'on retrouve invariablement à la conclusion de projets explorant cette perspective.

L'auteur, Mohamed Mbougar Sarr, semble être le porteur d'un héritage culturel riche, cependant, il semble avoir du mal à exploiter pleinement cette richesse. Il donne l'impression de consacrer trop de temps à exprimer des lamentations sur une quête qu'il reconnaît comme étant commune à tous les écrivains depuis que cette figure est devenue distincte dans le monde littéraire.

En définitive, on perçoit une certaine malhonnêteté rhétorique profonde de la part de l'auteur lorsqu'il intègre ces critiques dans son livre, pour ensuite les rejeter sans parvenir à les contredire de manière complète. Se moquer des critiques qui voient en Elimane une sorte de *Rimbaud noir* peut être facile, mais lorsque l'on n'arrive pas à se libérer complètement de l'étiquette mal ajustée du sous-Bolaño sénégalais, la situation devient délicate.

Ce qui peut être encore plus préoccupant, c'est le sentiment que *La plus secrète mémoire des hommes* est un lauréat du Prix Goncourt ordinaire et cohérent. Bien que son écriture et sa composition soient infiniment supérieures à celles de certaines œuvres de moindre qualité, on ne doit pas oublier qu'elles partagent la même philosophie fondamentale : la littérature existe en dehors du monde, pour elle-même et par elle-même.

Il est remarquable que les médias se soient principalement concentrés sur le prix Goncourt remis à Mohamed Mbougar Sarr en le qualifiant de défenseur de la francophonie et de la valeur authentique de la littérature africaine. Le roman *La plus secrète mémoire des hommes* transcende largement cette dimension en suivant la quête du narrateur, Diégane Faye, à la découverte de l'écrivain sénégalais T.C. Elimane et de son ouvrage *Le labyrinthe de l'inhumain*, révélant ainsi des réalités complexes. Les protagonistes du livre, tels que Diégane, Stanislas, Siga D, Élimane, Aïda, Musimbwa, sont en grande partie des exilés et leur identité est perpétuellement influencée par cette condition fondamentale. Le lecteur discerne à travers leurs parcours l'écho de trajectoires qui résonnent inévitablement les unes avec les autres.

L'intrigue du livre perdu d'Elimane offre également l'occasion de dépeindre la vie des personnages qui s'y intéressent de près ou de loin, car chacun d'entre eux a éprouvé des sentiments de déracinement similaires, indépendamment de la façon dont ils donnent un sens à leur existence. Que ces expériences aient eu lieu au début du XXe siècle ou en seuil de XXIe siècle, Mohamed Mbougar Sarr décrit l'accueil hostile réservé au livre d'Elimane, accusé de plagiat, de manière similaire à celui réservé aux livres de Siga D, entachés de scandale et de procès en justice. Cette répétition apparente de l'histoire engendre une psychogénéalogie terrifiante au sein de la famille Diouf, une réalité du livre qui suscite une émotion profonde.

Le style de l'écrivain, qui entrelace une narration occidentale avec une description africaine digne des griots, confère une cohérence aux influences qui se nourrissent mutuellement.

Cette équité entre deux cultures revêt une signification particulière, contredisant les critiques françaises qui, dès la publication du *Labyrinthe de l'inhumain*, qualifiaient Elimane comme un *Rimbaud nègre*. Mohamed Mbougar Sarr, en démontrant les dérives fictives de cette critique, fait un pied de nez à une tradition française peu inspirée remontant à l'intégration des tirailleurs sénégalais dans l'armée.

Le périple d'Elimane se complexifie au fur et à mesure des pages, évoluant d'une aura mythique à une sensibilité plus profonde, notamment lors des recherches de Diégane pour retrouver son prétendu père, décédé au front. La dernière partie du livre, où Diégane capture les derniers instants d'Élimane dans son village natal, apporte un apaisement, les ultimes vérités étant révélées et évaluées. Le découpage complexe du récit ne diminue en rien la maîtrise de l'auteur et sa capacité à connecter Diégane avec les autres personnages, chacun apportant quelque chose à son parcours, est admirable. La conclusion du livre où Diégane refuse d'être un *exécuteur testamentaire* docile et choisit enfin de penser à lui-même, laisse le lecteur satisfait et serein.

C'est un roman qui explore le monde des écrivains, mettant en scène un jeune écrivain sénégalais qui, après avoir découvert à travers un roman l'un des premiers auteurs sénégalais à avoir connu le succès en France après la Seconde Guerre mondiale, devient obsédé par le silence et le mystère entourant cet écrivain. Il ne connaît de lui que le nom. Personne ne semble l'avoir vu, personne n'a apparemment lu autre chose de sa plume, personne ne sait rien de sa vie. Ainsi, Diégane entreprend une enquête, rencontrant des personnes qui détiennent des fragments d'information, semblables à des petits cailloux sur le chemin qui le conduit à Elimane. Au commencement de son enquête, Elimane semble être une figure évasive, fuyante, puis mystique.

Au-delà du Prix Goncourt : la signification de l'oeuvre et la structure narrative

Dans son ouvrage *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes examine l'idée selon laquelle les lecteurs ressentent une forme de plaisir, de jouissance lorsqu'il lit certaines œuvres. Il distingue les œuvres conventionnelles de celles d'avant-garde, en se basant sur la nature du plaisir éprouvé.

Les œuvres d'avant-garde, telles que celles de Flaubert, sont associées à une jouissance qui «*met en état de perte, déconforte*»[8]. Barthes souligne la déconstruction de la narrativité dans ces œuvres, tout en maintenant une lisibilité de l'histoire. Les idées de Barthes sont ensuite appliquées dans le contexte du nouveau roman, notamment à travers l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, qui remet en question les conventions de l'intrigue. Barthes compare fréquemment Robbe-Grillet à Flaubert, soulignant les changements apportés par cette nouvelle écriture. Cependant, Barthes conclut en notant qu'aucune thèse n'est possible sur le plaisir du texte, soulignant la subjectivité de cette expérience et la difficulté d'analyser complètement cette dimension du plaisir littéraire.

Nous allons aborder le plaisir ressenti à la lecture du livre *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed M'Bougar Sarr, l'histoire captivante du Diégane Latyr Faye, qui fait une découverte extraordinaire en France. Il tombe sur un livre légendaire écrit par un autre écrivain africain, intitulé *Le labyrinthe de l'inhumain*, signé T.C. Elimane en 1938. Ce roman bouleverse la vie de Diégane et transforme sa perspective sur le monde. Malgré l'acclamation initiale de son livre, l'auteur africain se retrouve au cœur d'une controverse, accusé de plagiat. Cette situation conduit à la disparition aussi bien de l'écrivain que de son œuvre. Quatre-vingts ans plus tard, en 2018, Diégane, animé par la curiosité, il choisit de s'engager dans la recherche de l'écrivain disparu et du mystérieux ouvrage.: «*Sans perdre le fil, le personnage héro de La plus secrète mémoire des hommes de Mohamed M'Bougar Sarr devient comme détective*.»[9]

En s'appuyant sur les théories de Raphaël Baroni, notamment son concept de *La tension narrative, suspense, curiosité et surprise* [10], l'auteur cherche à explorer les mécanismes qui captivent le lecteur, à savoir le suspense, la curiosité et la surprise. Toutefois, si l'intention est louable, la complexité de l'intrigue semble parfois se heurter à une surcharge structurelle qui pourrait nuire à la fluidité du récit. L'entrelacement des éléments narratifs, bien que riche et dense, risque d'entraver l'immersion du lecteur en privilégiant une approche presque expérimentale du texte. Ainsi, si la volonté de dépasser la linéarité traditionnelle est manifeste, on peut se demander si cette ambition ne compromet pas, à certains moments, le plaisir immédiat de la lecture au profit d'une démarche plus intellectuelle que sensible.

Le roman transcende le simple cadre d'une récompense littéraire pour interroger la nature même de la littérature. Loin d'être seulement un récit initiatique, le roman déconstruit la quête de l'écrivain à travers une narration polyphonique et fragmentaire, empruntant aux codes du roman d'enquête, de la métafiction et du mythe littéraire. La structure narrative, éclatée et labyrinthique, reflète les thèmes majeurs du texte : l'oubli, la transmission et la malédiction du génie créateur. Mbougar Sarr joue habilement avec les références intertextuelles, notamment à Yambo Ouologuem et Roberto Bolaño, pour inscrire son œuvre dans une filiation littéraire qui dépasse le cadre franco-africain. Ainsi, réduire ce roman à son Prix Goncourt serait passer à côté d'une réflexion vertigineuse sur le pouvoir et la disparition de la littérature elle-même.

[8] Roland, Barthes. 2014. *Le Plaisir du texte*. Paris, Ed. Seuil, coll. « Points », p. 23.
[9] Hacid, Katia. 2022. *La tension narrative dans La plus secrète mémoire des hommes de Mohamed M'Bougar SARR*. Diss. Université Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou, p. 7.
[10] Raphaël, Baroni. 2007. *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris, Ed.Seuil.

Échos labyrinthiques: brève exploration des personnages et du cadre spatio-temporel

Le personnage occupe une place primordiale dans toute œuvre littéraire, étant le point central autour duquel toute l'intrigue s'articule. Aussi bien complexes que variés, les protagonistes de Mohamed M'bougar Sarr se distinguent par leur caractère à la fois réel et fictif. Leur contribution au récit est si pertinente qu'on pourrait aisément croire qu'ils ont appartenu à une époque réellement existante. La lecture et l'analyse de *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed M'Bougar Sarr se révèlent être complexes dans l'approche narrative, principalement en raison du personnage narrateur, Diégane Latyr Faye. Celui-ci est constamment en quête, nous faisant découvrir de manière discontinue plusieurs personnages qui évoluent tout au long du récit. Les personnages surgissent et disparaissent selon les désirs d'une narration où les récits s'entremêlent pour créer un plan de lecture un peu difficile à saisir. L'espace évoqué dans notre roman est pluriel. Le narrateur, dans son rôle d'enquêteur, se lance dans une investigation suivant les traces de l'écrivain disparu, T.C. Elimane. Suivant la trame du récit, les personnages du roman *La plus secrète mémoire des homes* se révèlent être curieux. Ils échappent à une compréhension aisée.

Diégane Latyr Faye est le personnage narrateur. Il est aussi un écrivain sénégalais, ayant publié un livre intitulé *Anatomie du vide*. L'intrigue se développe lorsque Diégane découvre le livre d'Elimane au lycée, mais ne parvient à le lire que quelques années plus tard, grâce à Siga D. qui lui donne le seul exemplaire existant. Obsédé par l'écrivain mystérieux, Diégane entreprend une enquête pour retrouver Elimane, suivant ses traces et recueillant des informations sur sa disparition. L'enquête prend des tournures inattendues avec le décès de Fatima Diop. Cette femme est une journaliste qui met fin à ses jours en direct sur sa page Facebook, déclenchant des manifestations au Sénégal. Un an après la mort présumée d'Elimane, Diégane retrouve sa trace grâce à Ta Dib, la belle-mère de Siga D. et découvre le dernier manuscrit que l'écrivain lui a légué. Cette découverte lance Diégane dans un voyage à travers l'histoire et les continents, explorant des tragédies humaines, politiques et sociales liées au destin de T.C. Elimane. La quête tortueuse soulève de nombreuses questions que Diégane ne cesse de se poser.

L'acharnement de Diégane peut être interprété comme une tentative de se libérer et de se réincarner dans le parcours de l'écrivain T.C. Elimane, qui a connu la célébrité, la reconnaissance, puis l'obscurité. Cette quête soulève également des questions fondamentales sur le statut de l'écrivain africain. À travers son journal intime, le protagoniste se confie en relatant le parcours de son existence, les histoires de sa famille et de ses amours, ses aspirations et son rêve de devenir écrivain. Les rencontres avec ses amis, tous animés par la même passion et obsession pour la littérature et l'écriture, en particulier pour *Le Labyrinthe de l'inhumain*, ajoutent une dimension collective à cette exploration artistique et existentielle.

Siga D., écrivaine sénégalaise controversée, prête le livre *Le labyrinthe de l'inhumain* à Diégane. Elle révèle progressivement les secrets d'Elimane, enquêtant elle-même sur son passé complexe. Siga D. maintient le suspense en partageant ses découvertes avec Diégane, contribuant ainsi à la mystérieuse trame narrative qui émerge du récit.

Ousseynou Koumakh est présenté comme l'oncle d'Elimane, le père de Siga D. et l'époux de trois femmes, Mam Coura, Yaye Ngoné et Ta Dib. Il est également décrit comme le jumeau de son rival haï Assane Koumakh, le père d'Elimane. Ousseynou recueille Mossane, l'épouse d'Assane et future mère d'Elimane, lorsque celui-ci part en France pendant la Première Guerre Mondiale. Il prend soin de Mossane et de l'enfant jusqu'à la mort de la mère et au départ du fils.

Le personnage d'Ousseynou est décrit avec un profil rond et comme l'acolyte de Siga D., qui elle-même est une confidente de Diégane. Le retour en arrière d'Ousseynou constitue

une mise au point et une révélation sur sa vie d'enfant, de jeune homme épris d'amour, de l'époux polygame et du gardien de Mossane et d'Elimane, le fils qu'il n'a jamais officiellement eu. Ousseynou, sur son lit d'agonie, livre une vérité complexe qui inclut l'amour pour Mossane, la colonisation, la mystérieuse naissance de sa fille Marrème et d'Elimane.
Le personnage T.C. Elimane Madag est l'écrivain-mystère originaire du Sénégal. Il est l'auteur du livre *Le Labyrinthe de l'inhumain*, décrivant l'histoire d'un roi sanguinaire en quête du pouvoir absolu, prêt à commettre le mal absolu, mais qui découvre que même les voies du mal le ramènent à l'humanité.

Elimane est accusé de plagiat par la presse dès la parution de son livre en 1938, ce qui entraîne sa disparition. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, il s'engage dans la Résistance en France, parcourt toute l'Europe à la Libération et arrive en Argentine en 1949. Il traverse toute l'Amérique du Sud à la recherche de Joseph Engelmann, un officier allemand qui a arrêté son ami éditeur Charles Ellenstein en 1942. Revenu dans son village d'origine, Elimane devient guérisseur, suivant les traces de son oncle Ousseynou Koumakh. Il meurt à un âge dépassant cent ans, laissant derrière lui un autre manuscrit retrouvé par Diégane chez Ta Dib.

Elimane est présenté comme un personnage énigmatique, marqué par son absence, ses mystères, sa solitude, son silence et finalement, sa disparition. La vie du protagoniste est décrite comme un puzzle, avec chaque version des faits et des propos constituant un labyrinthe que Latyr Faye tente de reconstituer au cours de son enquête. Le personnage est complexe, dévoilant sa nature à travers les différents récits et perspectives des autres personnages.

L'espace narratif, où évoluent les personnages de la fiction à travers des temps et des espaces variés, demeure toujours lié par les questions d'Elimane, englobant de nombreuses problématiques telles que la littérature, le statut de l'auteur africain et son intégration, ainsi que la question de l'Autre. Le choix de la France, en tant que capitale de la littérature, est significatif, reflétant fidèlement le monde des Blancs, du colonisateur. L'Afrique (et le Sénégal), quant à elle, est dépeinte comme un tableau historique et géopolitique, révélant les origines et criant contre les injustices coloniales et identitaires, à travers l'histoire de l'écrivain noir exceptionnel.

En fin de compte, l'opacité littéraire de Sarr, qui rappelle les techniques du nouveau roman par son écriture syllabique, les changements de police, les majuscules, les retours à la ligne et le jeu spatiotemporel prédominant, rend le texte insaisissable et labyrinthique. Cette chose se manifeste non seulement dans sa forme et son fond, mais aussi dans son univers narratif, offrant un espace élaboré, des personnages intrigants et une lecture énigmatique qui transcende le monde de la littérature pour embrasser celui du réel. C'est un monde ancré dans l'Histoire, avec des espaces existants et des temps reconnus, illustrés à travers des dates et des lieux liés à la réalité. Ainsi, le récit explore le monde de l'Afrique, de l'Europe et même de l'Amérique du Sud, constituant un pèlerinage qui parchemine l'Histoire pour en faire une histoire.

Conclusions - réflexions sur le roman de Mohamed Mbougar Sarr

Le plus récent ouvrage de l'écrivain sénégalais Mohamed Mbougar Sarr, lauréat du prix Goncourt en 2021, intitulé *La plus secrète mémoire des hommes* est structuré comme un roman-monde. L'œuvre explore les liens entre la littérature et l'universel à travers le vaste XXe siècle. Le protagoniste principal, Elimane, met en lumière la perception racialisée de la littérature francophone et la façon dont les écrivains sont jugés par la critique. Elimane fonctionne comme un double fictionnel représentant non seulement le parcours de Yambo Ouologuem, mais également celui d'autres écrivains ayant été au centre des polémiques médiatiques, tels que René Maran, Bakary Diallo ou Camara Laye. Mbougar Sarr, en représentant cette réception marquée par la race, utilise la fiction comme un moyen de jouer avec ces critiques assignées. Le roman, en explorant le jeu entre histoire et littérature, contribue à esquisser les contours

d'un nouvel univers littéraire. Les outils de l'écrivain afin de démontrer la force de la fiction face aux interprétations marquées par la race comprennent le pastiche, l'ironie, les décalages, les jeux de doubles, les jeux de miroirs, ainsi que l'entrelacement d'intertextualité.

BIBLIOGRAPHY :

1. HACID, KATIA. 2022. *La tension narrative dans La plus secrète mémoire des hommes de Mohamed M'Bougar Sarr*. Diss. Université Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou.
2. RAPHAËL, BARONI. 2007. *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Ed.Seuil, Paris.
3. ROLAND, BARTHES. 2014. *Le Plaisir du texte*. Ed. Seuil, coll. « Points », Paris.
4. SARR, MOHAMED MBOUGAR. 2021. *La plus secrète mémoire des hommes*. Éditions Philippe Rey. Paris.
5. «*Qui est Mohamed Mbougar Sarr, l'écrivain sénégalais, lauréat du Goncourt ?*» [archive], sur *TV5MONDE*, 2 novembre 2021, site consulté le 10.02.2024, 09:00.
6. «*Qui est Mohamed Mbougar Sarr, l'écrivain sénégalais, lauréat du Goncourt ?*» [archive], sur *TV5MONDE*, 2 novembre 2021, site consulté le 10.02.2024, 09:00.
7. https://www.jeux.francophonie.org/resultats/editions/les-medailles?edition=2017&epreuve=784, site consulté le 10.02.2024.

THE POEMS THE METAL SOUL OF THE CITY AND MOON IN THE FIELDS BY NICHITA STĂNESCU: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The aim of this article is to identify and analyze aspects related to the phenomenological perception of reality in the poems The Metallic Soul of the City and Moon in a Field by Nichita Stănescu. According to Husserl's theories, phenomenology urges us to view the world not through the lens of what we know or assume about reality, but through the perspective of direct experience, setting aside what we have been taught about it. Reality is not objective, perceived through scientific knowledge, but rather it exists as we perceive it, think it, remember it, and imagine it. We view reality through the consciousness we have of it.
The lyrical self, in Stănescu's two poems, focuses on the experience itself, as it is lived in the present moment, without relying on the previously established and commonly accepted understanding of reality. In The Metallic Soul of the City, the horizon is perceived as descending, while the city lifts one of its neighborhoods toward the moon. It is not the sun that sets, but the shadows of people. The shadow of an arm strikes the end of a street. In Moon in a Field, the sky becomes brown, like the eyes of the beloved; among the branches, horse-riding hunters are seen, disregarding knowledge about distance, as the poetic persona urges his beloved to reach her hand out toward them. The phenomenological perspective on the world provides an opportunity for poetic language. Thus, the poet goes beyond the common understanding of reality, seemingly creating it anew, while at the same time relying on a direct and subjective perception of it.

Keywords: perception, subjectivity, creativity, visual images

Introduction

It is well-known and expected on the part of the readers that poems present us a completely different version of reality. The poet is expected to bring in a fresh, completely different perspective. In order to be called poetry, readers expect it to be special, different, to present us a version of reality that can stand out. The laws of the functioning of reality are abolished in the world of poetry, based on figurative language and a challenging combination of images and ideas. While readers are aware that there are different types of poems, including the modern, experimentalist ones, we do have a pre-established, stereotypical image of poetry in mind. According to schema theory, "All human beings possess categorical rules or scripts that they use to interpret the world" (Widmayer, 2004, 1). Poetry is a means through which the poet can prompt us readers to see reality from a completely different perspective. This is natural, since the human experience is subjective. We can also see reality from a different point of view while we are going about our everyday life activities. During this time, we leave behind everything that we have been taught about the world, everything that is supposed to be explained by science, everything that we know that should or should not be in a certain way. We ignore the facts, the distances between various elements of the setting, and we can go as far as to claim that the moon is within our reach, or that the moon is held by a branch of cherry blossoms, for instance. We can have plenty of such optical illusions and fantasy-like perceptions of reality, which can be found, for example, in Japanese haiku poems written both by the Japanese poets and by worldwide poets.

Perceiving the world as it is means perceiving it directly, without applying what we have learned about it. As an analogy, children view the reality afresh, since they have no

preestablished beliefs. Phenomenology (Husserl et al, 1964; Ricoeur, 1967) and Zen Buddhism (Humpreys, 1949; Suzuki, 1991) seem to function similarly, in this sense, for adults. We observe nature for what it is according to Zen Buddhism as haiku writers, and as persons practicing meditation in nature. We observe our surroundings and, in the case of natural surroundings, we need to see nature for what it is, not for what we have been taught that it is or that it should be like. In the same way, we need to see reality while dealing away with what we have been taught about it, without what we have been taught to imagine about it. We have been taught to see reality in a symbolic manner, yet is this the only side to reality, and is this the actual reality? We may start asking ourselves various questions.

The perception theorized by Zen Buddhism and Phenomenology proves, as these are two approaches, as well as two systems of thought belonging to Asian and Western cultures, respectively, to be universal and, for a matter of fact, part of our human nature. This understanding of this very aspect of our perception of the world aligns with Husserl's concept of intersubjectivity: "a condition somewhere between subjectivity and objectivity, one in which a phenomenon is personally experienced (subjectively) but by more than one subject" (Husserl & Moran, 2012). Indeed, many readers will resonate with the perception of reality presented by Stănescu in the poems selected for analysis.

The present paper has chosen to focus on two selected poems by Romanian poet Nichita Stănescu (1933-1983), in order to show that the originality attributed to this particular poet lies, at least in these two poems analysed in the present paper, in the way in which reality is perceived, afresh, anew, relying on a mechanism we are all familiar with, that of direct perception, when we leave behind the usual, rational way of looking at reality. Stanescu is described by literary critic Manolescu (qtd in Susanu, 2024, 91) as the most original of his generation, from the 1960s, and his work is situated in-between Neomodernism and Postmodernism. However, Susanu (2024, 91) draws attention to the fact that Stanescu and his poems are usually included within Neomodernism.

According to Burlacu (2024, 34-35), Neomodernism marks the move away from traditionalism, of the socially and ideologically engaged poetry of Socialist Realismn, and from Modernism towards Postmodernism. Stănescu creates a completely different poetic world, with a different use of language. He is a representative of "pure poetry," of "the pleasure of the text" (Burlacu, 2024, 35, *my translation*), of the playful spirit, and so on.

We can consider the new vision brought by Stănescu in poetry to be an intentional act, that of showing individual, fresh perception to break free from traditionalism. A strong sense of creativity and innovation emerges during the 1960s, due to marking a clear breaking up with the past. This makes Stănescu resort to a natural way of perceiving reality, that of direct perception, and of leaving behind everything we have been taught about reality, including the way traditional approaches to poetry and ideologically engaged poems should look like and shape our vision of the world. A completely different spirit emerges with Stănescu's poems. What makes his poetry relevant today is the closeness in spirit we readers of today have with him. The same mindset is present in today's world, which allows us readers to connect emotionally with the experiences described by the poetic persona. The emotional connection is part of reader-response criticism, together with the way in which readers rely on background knowledge to interpret any text (Mart, 2019).

The poems *Sufletul metalic al orașului*, in my translation *The Metallic Soul of the City*, and *Luna în câmp*, in my translation *Moon in a Field* by Nichita Stănescu can exemplify the phenomenological approach to everyday life reality, through their contents. These poems represent a poetical reality which can be identified right away by anyone in their everyday life observation of reality.

The poem *The Metallic Soul of the City* starts as follows:

Se face seară şi orizontul coboară.
Oraşul îşi ridică un cartier spre lună.
E un sunet de fier, de cabluri întinse.
Umbrele oamenilor încep să apună. (Stănescu, 2025)

Evening arrives and the horizon descends.
The city lifts off one of its neighborhoods toward the moon.
There is a sound of iron, of stretched cables.
The shadows of the people begin to set. (*my translation*)

The first stanza of the poem *The Metallic Soul of the City* presents readers with an alternative version of reality, where, right from the first line, it is not evening or night that falls, but the horizon, which, we are told, "descends" (Stănescu, 2025a, *my translation*). The idea that the horizon falls, or comes down, not the evening, or the night, or darkness, shows a different perspective on reality. One of the neighbourhoods of the city is raised, in the second line, by the city towatds the moon, which shows that it is not the moon that descends over the neighbourhood, but the neighbourhood, and which is, once again, an entirely different version of and perspective on reality. The poetic persona allows us readers to view reality from an entirely different perspective, challenging all previous notions, as well as expectations, of reality. Usually, the language we use has also taught us to see reality in a certain way. The poem by Stănescu, right from the first two lines of the first stanza, shows us how the poet challenges the well-known reality. Our image of reality proves, in this way, not to be a fixed one, or the only possible one, as we may have previously thought. The horizon, not the night, falls, and the moon does not descend on the neighbourhood, but, instead, the neighbourhood rises towards the moon. Additionally, it is not the sun that sets, but the shadows of the people, meaning that there is a displacement of the elements we usually associate with the respective actions. The fact the the shadows of the people set suggests, for readers, the idea of the moment of sunset present in the poem, However, the action and image of the sunset is taken over by the shadows of the people. In a fantasy-like manner, the shadows of the people are shown to bring the moment of sunset, or of the end of day.

The second stanza of the poem sounds as follows:

Când ridic braţul, umbra lui ascuţită
izbeşte capătul străzii de unde vii, necunoscut,
de parcă-aş fi zvârlit la întreceri o lance
pe care o primeşti nepăsător în scut. (Stănescu, 2025)

When I raise my arm, its sharp shadow
strikes the end of the street from where you come, unknown,
as if I had thrown a spear in a contest
which you receive indifferently on your shield. (*my translation*)

The second stanza shows that the shadow is not a simple illusion. The shadow has a direct influence on the perception of the human being, as it "strikes the end of the street from where you come, unknown" (Stănescu, 2025a, *my translation*) which, indeed, shows that the shadow can go beyond its simple status of illusion. The shadow is being attributed substance, a concrete element, suggested through the use of the sense of touch by striking. The shadow, thus, becomes powerful literally and figuratively, in order to suggest its strong visual impact. The shadow is given a degree of reality which is, however, debatable, as it is still a shadow. The reader can think of the shadow, however, as if it were the person it stands for. Eventually,

during the second part of the stanza, the comparison of the shadow and the spear that someone receives on his shield, with indifference, makes the shadow stand for what it is, a simple shadow. The person with the shield can only feel indifferent at the appearance of the shadow, as he knows that the shadow has no concrete power and cannot actually hit. It is well-known that the shadow has no substance, and no reality, after all, at least in a concrete way, which may lead to its being seen with indifference, even on someone's shield. The battle is an illusory one.

The third stanza sounds as follows:

Eşti sufletul de metal al oraşului.
În amurguri apari în pieţele ovale:
- Cetăţeni, s-a făcut seară. Încep serbările!
(Braţele tale bărbăteşti par două macarale) (Stănescu, 2025a)

You are the metallic soul of the city.
At dusk you appear in the oval squares:
– Citizens, night has fallen. Let the celebrations begin!
(Your manly arms look like two cranes.). (*my translation*)

The direct address towards second person, you, tell that person that they are "the metallic soul of the city" (Stănescu, 2025a, *my translation*), which means that they can identify with the city from this perspective. The arms of the second person, addressed in this third stanza are compared to cranes at nightfall. This leads the readers to consider that the second person is the one doing the action, that of the cranes at nightfall in the city, which are the "metallic soul of the city" (Stănescu, 2025b, *my translation*).

The fourth stanza is the following:

Te-ntâlnesc uneori, când mă-ntorc de la lucru.
Gândurile izbesc în stele şi ele răsună.
De-a lungul stâlpilor zvelţi, când mă-ntorc
de la lucru,
un cartier al oraşului se ridică la lună. (Stănescu, 2025a)

I sometimes meet you when I return from work.
My thoughts strike the stars, and they echo.
Along the slender lampposts, when I return
from work,
a neighborhood in the city rises towards the moon. (*my translation*)

The neighbourhood that is rising "towards the moon" (Stănescu, 2025a, *my translation*) is an image that strikes the readers' attention. This image shows a completely different perspective than the one we are familiar with in everyday life reality. It is not the moon going down towards the city, but the city going upwards towards the moon.

The second stanza is presented below:

Nu te recunosc niciodată de la prima privire;
iei mereu un alt chip.
Azi mi-apari ca o schelă îndrăgostită
de tainicul zenit. (Stănescu, 2025a)

I do not, ever, recognize you at a first glance;
you always take on a different face.
Today you appear to me like a scaffolding in love
with the mysterious zenith. (*my translation*)

The changing aspects of the second person are presented in this last stanza. It is, frequently, the aspect of the "scaffolding in love/ with the mysterious zenith" (Stănescu, 2025a, *my translation*) which is taken over by the second person, at least according to the poetic persona. This image could be related to the lasting impression offered by the sight of the scaffolding over the zenith. The scaffolding is a symbol of the artificial aspects of the city, of the side of the city built by humans, while the zenith remains a symbol of the natural beauty of the landscape. The two of them contrast yet, at the same time, can come together in the case of the city. The juxtaposition of the scaffolding and of the zenith shows how the city, with its built, man-made aspect, comes together with the natural moment of the day, in order to show readers a contrasting aspect of the city, as well as a means where nature and man-built elements come together.

The poem *Moon in a Field* begins as follows:

Cu mâna stânga ți-am întors spre mine chipul,
sub cortul adormiților gutui
și de-aș putea să-mi rup din ochii tăi privirea,
văzduhul serii mi-ar părea căprui.
Mi s-ar părea că deslușesc, prin crenge,
... zvelți vânători, în arcuiții lei
din goana calului, cum își subție arcul.
O, tinde-ți mâna stângă către ei (Stănescu, 2025b)

With my left hand I have turned your face toward me,
beneath the tent of the sleeping quince trees,
and if I could tear my gaze away from your eyes looking at me,
the evening sky would show itself hazel to me.
It would seem as if I could make out, through the branches,
... slender hunters, into the arched lions,
galloping, as they draw their slender bows.
Oh, stretch out your left hand towards them. (*my translation*)

This first stanza starts, in the minds of the readers, free associations (Schachter, 2018) related to a phenomenological approach towards reality in everyday life for readers. The sky borrows the hazel colour from the eyes of the poetic persona's loved lady, which shows both a fantasy-like contamination and an optical illusion which can always happen once we carefully observe reality. We tend to remain with the colour from one element and project it towards the surroundings once it impressed us as much as the eyes of the loved person, as we can see in this first stanza of the poem. The hand that is stretched out towards the figures of the hunters can suggest, to readers, the idea that the well-known notion of the distances between the hand and the hunting figures is cancelled, and replaced with the optical illusion of the hand being very close to these figures, so close that the hand could grab them and hold them. This is a usual phenomenon when we suspend everything we know scientifically and rationally about the world we live in. In addition, the hunters are portrayed not towards, but into "the arched lions" (Stănescu, 2025b, *my translation*). This is not necessarily a fantasy-like description, but

a perspective on reality based on optical illusions, function of the angle from which the scene is observed.

The second stanza of the poem is presented below:

și stinge tu conturul lor de lemn subțire
pe care ramurile l-au aprins,
suind sub luna-n seve caii repezi
ce-au rătăcit cu timpul, pe întins. (Stănescu, 2025b)

and you can extinguish their slender wooden outlines
that the branches have set alight,
by rising beneath the moon's sap with fast horses
which have lost their way in time, out in the open lands. (*my translation*)

The second stanza shows how the wooden outlines of the horse-riding hunters are blurred by the branches, which are also throwing light on their silhouettes, while there are horses rising beneath the moon. This is a fantasy-like setting which also suggests an entire perspective on reality, showing the outlines of the branches blur the contours of the horse-riding hunters, lending them the wooden contour, as their figures are rising beneath the moon and its light. The setting alight of the contour of the horse-riding hunters can be associated with setting alight or setting on fire the observer's imagination. In this way, through daydreaming, and based on relaxing perception, the observer moves from reality towards fantasy, but not totally, being situated in a state in between dream and awakening. Time, an abstract entity, is introduced next to the horses, which are imagined by the readers, by connecting the images and flow of ideas, to be wandering off not in space, but in time. The Romanian version gives way to an ambiguity, as the horses may have lost their way either with the passage of time, or into time itself, thus suggesting the idea of travelling in time to the readers. The English version chosen by the author of the present paper for this passage was to present the horses as having "lost their way in time" (Stănescu, 2025b, *my translation*), in order to preserve the ambiguity. Another, more precise version, supporting the interpretation of the author of the present paper of the horses lost into time, or through time, would have already presented the readers with the interpretation, which was not intended by the poet. These placing aside of various concrete and abstract elements, such as the horses, time, the idea of travelling, the lands, make the scenery move on from reality towards fantasy.

The last stanza presents us with the following aspects:

Eu te privesc în ochi și-n jur se șterg copacii
În ochii tăi cu luna mă răsfrâng
...și ai putea, uitând, să ne strivești în gene
dar chipul ți-l întorn, pe brațul stâng. (Stănescu, 2025b)

I look into your eyes and around me the trees become erased
In your eyes, I am reflecting together with the moon
...and you could, by forgetting, crush us with your lashes
but I turn your face back towards me, upon my left arm. (*my translation*)

The very action of looking in the eyes of the loved person and the trees being erased shows another phenomenological perception of the world. The trees remain in the background, and are seen as blurry, since the focus of the poetic persona is in the eyes of the person he is in love with and which occupy centre stage. The face of the loved person is turned towards the

poetic persona, on his left arm, or with his left arm. The face of the loved person could be regarded as if being the look or gaze of the loved person, placed on the left arm of the poetic persona. At the same time, the left arm of the poetic persona can be understood as performing the action of turning the face of the loved person towards him. The gesture has, as a purpose, avoiding to destroy the reflection of both himself and the moon, once the loved person breaks it off with her lashes. Here the poem slides towards the fantasy realm, as the loved person is made all-powerful to destroy both the moon and the man she loves by simply closing her eyes and forgetting them. This image suggests the breaking off from the state of daydreaming, as well as the fragility of the entire word creating in the daydream.

The phenomenological aspect is present in both poems, *The Metallic Soul of the City* and *Moon in a Field* by Nichita Stănescu. We can see, as readers, based on reader-response criticms, through various free associations, as well as through direct observation, how the various elements is everyday life reality can be combined with others to suggest something different and fantasy-like to surprise readers. Everyday life reality can be understood, based on omission of certain details or on the combination of certain details, to be fantasy-like and surprising. This shows how, in everyday like reality, the perception can suggest a fresh perspective once the poetic persona guides readers to looking at the world from a different perspective than the usual one. Such eleemnts are enough to make the poems do away with the usual figures of speech. These elements related to illusions and to the dofferent aspects of reality present in phenomenological approaches to reality can lead the eveydyay life reality move towards fantasy-like persception of the world. In this way, the world becomes different.

We can see, based on the analysis of these poems, a perspective related to everyday life reality and one related to a fantasy-like world, which are both suggested by the various elements present in the setting. The visual images used by Stănescu are vivid enough to be associated by the readers with the phenomenological type of experience of direct perception and direct contact with the world around us. This universal aspect of our inner lives, related to daydreaming and experiencing the world anew, is worth exploring and worth made known to an international audience. For this purpose, the author of the present paper has contributed with her translated versions of the poems analysed to making the two poems by Stănescu available to an international audience, as the English language is the lingua franca in today's world.

BIBLIOGRAPHY:

1. Burlacu, A. (2021). (Neo) modernism în rupturi rizomice. Limbă Literatură Folclor, (1), 34-38.
2. Humphreys, C. (1949). Zen Buddhism. Heinemann.
3. Husserl, E., & Moran, D. (2012). Ideas: General introduction to pure phenomenology. Routledge.
4. Husserl, E., Alston, W. P., & Nakhnikian, G. (1964). The idea of phenomenology (pp. 13-21). The Hague: Nijhoff.
5. Mart, C. (2019). Reader-response theory and literature discussions: A Springboard for exploring literary texts. The New Educational Review, 56(2), 78-87.
6. Ricoeur, P. (1967). Husserl: An analysis of his phenomenology. Northwestern University Press.
7. Schachter, J. (2018). Free association: From Freud to current use—the effects of training analysis on the use of free association. *Psychoanalytic Inquiry*, *38*(6), 457-467.
8. Stănescu, N. (2025a). Sufletul metalic al orașului. https://poetii-nostri.ro/nichita-stanescu-sufletul-metalic-al-orasului-poezie-id-733/
9. Stănescu, N. (2025b). Luna în câmp. https://poetii-nostri.ro/nichita-stanescu-luna-in-

camp-poezie-id-5342/
10. Susanu, D. (2024). Dimensiunile particulare ale creației lui Nichita Stănescu. The Particular Dimensions of Nichita Stănescu's Creation. Conferința științifică a studenților și masteranzilor: „Oportunități de implicare a tinerilor în procesul de cercetare". Ediția a IV-a, 25 aprilie 2024, Cahul. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/88-92_48.pdf
11. Suzuki, D. T. (1991). An introduction to Zen Buddhism. Grove Press.
12. Widmayer, S. A. (2004). Schema theory: An introduction. Retrieved December, 26, 2004.

FANTASY AND REALITY IN THE POEMS SEA MORNING AND STAINED GASS WINDOW BY NICHITA STANESCU

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The aim of this article is to analyze the ways in which Nichita Stănescu introduces fantastic elements into a real setting in the poems Sea Morning and Stained Glass Window. In Sea Morning, a fantastic element is suggested right from the title. The sea appears as a fictional element, representing in fact an emotion, a state of mind, from the moment the poetic persona says he rises from sleep as if from a sea. He shakes off both his hair and his dreams - the latter being an abstract element. The sea creates a link between literal and figurative meaning, between reality and fantasy. There is also a play on the senses, as the shadows of the poplars are described as melodic. A connecting element is formed, reconstructed by readers through their own experience of reality: poplars rustle, and the rustling is perceived as a pleasant sound, associated with the shadows, because the gaze of the lyrical self is directed toward them. In the poem Stained Glass Window, we are presented with a shadow that hits some walls, prompting us to see the world from a different perspective, setting aside, in a phenomenological sense, what we already scientifically know about how reality functions. The stained glass, understood by readers as broken, serves both as a pretext and as a fantasy for a different perception of the world. The stained glass is reconstructed from colored shards, reassembled in the window of someone dear — as the readers deduce — because it lets in the sun halfway, offering it as a gift. The interplay between reality and fantasy is a recurring element, and the transition to fantasy in Stained Glass Window takes place through direct perception of reality, leaving behind what we already know about how reality works.

Keywords: phenomenology, psychology, imagination, visual imagery

The poems can introduce readers into a fantastic type of reality, due to their way of completely changing the perspective of readers and also due to their way of dealing with both reality and fantasy. In poems, generally speaking, we can see how, based on the language, and on the interplay of images related to fantasy and reality, the two aspects become intertwined, and they are suggested to readers in innovative ways. Reality and fantasy become, based on their interaction and interconnection, very strongly related realms. From this point of view, we can build an analogy between the process of daydreaming described by Freud (1983) in his theories of psychoanalysis. When we look at reality, or when we go about our everyday life, we tend to be both aware of reality, as well as to fantasize, or daydream. The unconscious needs and wishes are at work in this process.

Poetry offers a good medium to present the process of daydreaming, yet this process is both an unconscious and a controlled one in artistic creations. The artist does not present us with the raw material of fantasies and daydreaming. Instead, the artist gives a publicly accepted form to his or her wishes, drives, and impulses (Freud, 1983).

Poetry relies on the interplay and ambiguity between reality and fantasy, when the figurative language is present to a minimal degree and when it relies on visual images more than anything else. The poem introduces, based on the language used, the readers into another reality, which is an expected process. The fantasy aspect of a poem starts from reality, based on a real-life element that makes the connection between reality and fantasy. We can see, in the poems chosen for analysis in this paper by Nichita Stănescu, how the elements in the title

of the two poems, *Dimineață marină*, in my translation, *Sea Morning* and *Vitraliul*, in my translation, *Stained Glass Window*, mark the connection between the two realms.

The poem *Sea Morning* begins with the following stanza:

O dungă roșie-n zări se iscase
și plopii, trezindu-se brusc, dinadins
cu umbrele lor melodioase
umerii încă dormind, mi i-au atins. (Stănescu, 2025a)

A red streak had begun on the horizon,
and the poplars, suddenly waking up, deliberately
with their melodious shadows
touched my still sleeping shoulders. (*my translation*)

Here, readers can identify the way in which the surroundings interact with the poetic persona. According to environmental psychology (Mehrabian & Russell, 1974), we always have an emotional reaction to our surroundings, and the examples presented in this poem are no exception, and a reflection of real-life experiences, common to both poetic persona and readers. The interaction between poetic persona and the surroundings is based on illusions, and the connection between them is based on subtle meanings and allusions, such as the one based on the shadows of the poplars touching the poetic persona's shoulders. Interacting with the shadows is clearly very subtle, as the shadows themselves can be considered illusions, or playing with meaning. The shadows can offer a sensation of coolness or shade, at most. It is the shadows that offer the ground for the interaction between reality and fantasy, marking, in this way, a connection between the two realms. The shadow can manage to create a connection between fantasy and reality precisely since it is not substantial. In the first stanza, the shadow is believed to touch the shoulders of the poetic-persona. The fact that the shoulders are "still-sleeping" (Stănescu, 2025a, *my translation*) can suggest a clue towards a day-dreaming or dream-like state, which clearly marks the move towards a fantasy-like aspect.

The second stanza is shown below:

Mă ridicam din somn ca din mare,
scuturându-mi șuvițele căzute pe frunte, visele,
sprâncenele cristalizate de sare,
abisele. (Stănescu, 2025a)

I was rising from sleep as if emerging from the sea,
Shaking off the strands fallen on my forehead, my dreams,
eyebrows crystallized with salt,
the abysses. (*my translation*)

The readers can imagine that the poetic persona is coming from a fantasy realm, suggested by sleep, into a realistic realm, and that the poetic persona is retaining the mood from the fantasy-like state, which is suggested by the sea. The sea marks the connection between dream-like states and reality, between day-dreaming and reality, as it is itself a realm which can bridge together the two realms, reality and fantasy. When we go to the seaside, we can be in a state in-between day-dreaming and reality. The sea invites us to day-dream, or to fantasize, as we associate with it various stories and fairy-tales. In addition, once we feel relaxed in a setting by the sea, we are prone to day-dreaming, and, thus, the state in-between reality and fantasy is underlined.

The third stanza is presented as follows:

Va fi o dimineață neobișnuit de lungă,
urcând un soare neobișnuit.
Adânc, lumina-n ape o să-mpungă:
din ochii noștri se va-ntoarce înmiit! (Stănescu, 2025a)

It will be an unusually long morning,
rising an unusual sun.
Deeply, the light will pierce the waters:
from our eyes, it will return a thousandfold! (*my translation*)

In the Romanian version, it is the "unusually long morning" which is "rising an unusual sun" (Stănescu, 2025a, *my translation*), thus doing the action of rising the sun. In the English version, the translation has been maintained, literally, since the poetic persona presents a completely different vision on the world. The fact that the sun rises is an everyday life reality, and, therefore, nothing unusual. However, the way it is presented, based on linguistic means, in this stanza, marks the passage from reality towards fantasy. The morning is the one doing the action of rising the sun, which is not usually present in everyday life reality. Readers have never thought of this fantasy-like interconnection. In addition, the light is piercing the waters, and the light is coming from our eyes, or from the eyes of those observing the scenes. In this way, we become not simply observers, but action takers, since the light from our eyes is changing the world, and, thus, causing a cause and effect reaction. The light from the eyes, moreover, causes a mirror-like effect, since it is returning "a thousandfold" (Stănescu, 2025a, *my translation*).

In the poem *Sea Morning*, the fantasy element is suggested directly from the image present in the title. The title does not mention a morning spent by the sea, or a morning at the seaside. Instead, it functions for readers more like an adjective, sea becoming a feature of the morning. At the same time, it can be considered ambiguous, and readers both wonder about its meaning, and begin to look for the meaning that they find the most suitable, first of all function of their expectations, and afterwards function of the impressions they have when and after reading the poem. The sea can be considered a fantasy element, since it acquires abstract features: it can be regarded as representing an emotion, or a state of mind. This understanding of the sea starts from the moment the poetic persona mentions that he rises from sleep as if from a sea. Readers can imagine the poetic persona swimming from underwater towards the surface, rising back. Reality, or perception, readers known, functions according to different laws underwater, as the body floats, and everything is blurred, creating the impression of a dream or of another world. The poetic persona shakes off both his hair and his dreams, the hair being a concrete image and the dreams being an abstract element. The sea is able to create a link between literal and figurative meaning, between reality and fantasy. There is also a different perspective offered on the senses and our relationship with the world, as the shadows of the poplars are described as melodic, combining visual imagery with auditory imagery. Readers can further rely on their background knowledge of reality, reconstructing reality based on clues, in the case of the following lines: "and the poplars, suddenly waking up, deliberately/ with their melodious shadows/ touched my still sleeping shoulders" (Stănescu, 2025a, *my translation*). Readers rely on clues to understand the sensations and impressions described, namely that the poplars rustle when it is windy, and the rustling is perceived as a pleasant sound, thus, melodious, and, associated with the shadows, readers understand it is a pleasant atmosphere. The atmosphere with the poplars is repeated in the end of the poem, suggesting a focus on the state of contemplation, day-dreaming and different perception of reality.

The last stanza of the poem is the following:

Mă ridicam, scuturându-mi lin undele.
Apele se retrăgeau tăcute, geloase.
Plopii mi-atingeau umerii, tâmplele
cu umbrele lor melodioase. (Stănescu, 2025a)

I was rising, gently shaking the waves off me.
The waters were withdrawing, in silence, jealous.
The poplars were touching my shoulders, my temples
with their melodious shadows. (*my translation*)

The sea remains as an element of connecting fantasy and reality. The dream-like state is shaken off by the poetic persona with reference to the waves, which are an element of the sea. The waves are shaken off, and they become, by implication, a substitute for the dream, or for the dream-like state. The waters that are withdrawing can be understood, by readers, as the fantasies, or dream-like state, withdrawing. The poetic persona is, therefore, waking up. The idea that the waves and the waters are parts of the sea, and become symbols of it by reference to it and to the dream-like states comes to the reader based on the context. It is, in the case of this poem, the context and the way that it is built which suggests to readers an alternative reality, as well as figurative language related to the sea and its symbolism of dreamy and dream-like states and, by extension, of fantasy worlds.

The alternative reality appears not only as a result of day-dreaming and dreaming state, but also as a result of the direct perception of reality, leaving behind all preconceived notions, everything that we have been taught about the laws of reality, which is explained by phenomenology (Husserl & Moran, 2012; Mehta, 2024; Mohamed Roslan et al, 2016).

The poem *Stained Glass Window* begins as follows:

Umbra ta, lovindu-se de ziduri,
iar se sparge-n cioburi colorate.
Oh, de-aceea m-ai zărit în stradă
adunând pierdutele-i pătrate. (Stănescu, 2025b)

Your shadow, hitting itself on the walls,
once again shatters into colored shards.
Oh, that is why you saw me in the street,
gathering its lost little square pieces. (*my translation*)

This first stanza present readers with the shadow as marking, like the sea and the shadow of the poplars in the previous poem, the connection between the fantasy and reality realms. The shadow lies somewhere in-between, as it is connected to a real-world being or object, and to the fantasy-like aspects that can be derived from its being a shadow and interacting at the level of a fantasy-like world with the various other elements of reality. The shadow, in this poem, is "hitting itself on the walls" (Stănescu, 2025b, *my translation*) which gives readers the impression that it becomes a substantial reality, just like the person to which it belongs. The idea that the shadow "shatters into colored shards" (Stănescu, 2025b, *my translation*) is clearly an illusion and part of the imagination of the poetic persona. Based on the way readers know the shadow is functioning in everyday life reality, such an experience of its breaking into pieces is clearly out of the ordinary and even impossible. Here, we are drawn, as readers, into the fantasy-like realm of poetry and of the imagination, where everything

becomes possible, as much as it can be otherwise removed from reality. The poetic persona gathers the pieces that were shattered from the shadow, in the end of the stanza, which is clearly a fantasy-like vision. This is how the poem becomes interesting, as it moves from reality into fantasy, delimiting itself from everyday life reality. The pieces or shards in the poem can be understood as sequences of experience, perception, and personal impressions of the surrounding world.

The second stanza of the poem continues the fantasy-like reality of the shadow broken into pieces as follows:

Și s-o fac la loc, în ceasul nopții,
peste geamuri ți le-așez cu grijă,
verzi, albastre, galbene și roșii,
încoifate-n creștet cu o sprijă. (Stănescu, 2025b)

And to piece it back together, in the hour of night,
I would lay the pieces over your windows with care,
green, blue, yellow, and red,
each crowned at the top with a brace. (*my translation*)

In the second stanza, the poetic persona is putting the pieces of the shadow back together. In addition, these pieces are coloured ones, just as the stained glass window in the title is. The poetic persona seems to fantasize based on the image of the stained glass window and the image of the shadow, and of a broken glass window and shadow, creating an interplay of images and allusions for the reader. The action of putting back together the pieces of the shadow or of the window, both of them broken, creates the interesting, out of the ordinary, aspect of the poem, which leads to a higher effect than the usual one of using figurative language based on comparisons, personifications, and other such examples. The visual imagery is by far more striking than the usual abstract figures of speech expected to be found in a poem.

The third and last stanza sounds as follows:

Când te vei trezi, lipiți de geamuri,
arlechini din sticle colorate
vor lăsa prin ei să-ți cadă-n brațe
soarele, mereu la jumătate. (Stănescu, 2025b)

When you wake up, pressed against the windows,
harlequins of colored glass
will let the sun fall, right through them, into your arms,
always only halfway there. (*my translation*)

The sun suggests the sunlight, yet, by mentioning the entire sun, the effect is all the more powerful. The reader is led into a fantasy world because of the mention of the sun instead of the sunlight which is, after all, suggested in the poem. The stained glass window, referenced in the title, relies, for readers, as an alternative for everyday life reality and the presence of this object, which reflect the light and which leads to various artistic effects. The poem alludes to these effects which can make the viewers think they are in a fantasy, imaginary world, an alternative to daily life reality. In real life, therefore, we have various instances when we experience optical illusions, as well as various fantasy-like effects, such as in the example of the altered perception offered by the stained-glass window and the sunlight. The experience described by this poem is, therefore, both real and fantastic. It relies on a moment when we let

our perception become direct and unmediated by what we known about the difference between optical illusion and reality. In this poem, readers can make the connection with the way they ignore in everyday life reality the notion of reality and fantasy when it comes to optical illusions as the ones offered by the sunlight going through a stained-glass window. The shards which are colourful referred to in the poem are themselves an illusion, as they are projected on the elements in the real-world and reflected through the colourful stained glass when there is sunlight. The poet presents readers with a perception we can have of light filtering through a stained glass window, as us gathering the broken pieces based on what we see reflected from the stained glass on ourselves and of the world. We are fascinated by such reflections and we may not have though of them as broken pieces we are gathering, as the poetic persona understands them and presents them to us in this poem.

In the case of the poem *Sea Morning*, the poet describes a usual state we all experience, of the moment when we are in-between a state of dreaming and awakening, or of sleep and awakening, in the morning, when we wake up. It can also be considered a state of day-dreaming. The analogy with the sea, its waters and waves can occur since the sea is associated with a state of relaxation, based on the practice of us having our holidays at the seaside and lying on the sand, sunbathing, hearing and seeing the sea nearby. In the poem *Stained Glass Window*, the image of the shadow that hits the walls, prompts us to see the world from a fresh perspective, in a phenomenological sense as well. The sun offered as a gift is also part of this type of direct perception, as the sun goes through the glass and we have contact with it, feeling its light and warmth.

Next to the phenomenological approach, a reader-response approach (Mart, 2019) can explain the way readers resonate with these direct experiences of reality. Based on the reader-response approach, readers react emotionally to the text and they interpret it based on their background knowledge. At the same time, the different perception of reality based on phenomenology is both unusual and a common experience (Husserl & Moran, 2012).

These references to reality in the poems, based on elements which make up the connection between reality and fantasy, can be considered part of a phenomenological perspective on reality. The poetic persona relaxes his mind and leaves behind all scientific, realistic, and objective visions of the world when he writes these two poems. A fresh perspective on the experience of reality is the result of both poems. From a psychoanalytic perspective, in both poems the poetic persona lets off his thoughts go uncensored, making free association upon free association, and not worrying about logical connections. The perspective presented in both poems can be, according to the perception of the readers, one relying on a state of daydreaming. The mind of the observer relaxes, and moves in-between reality and fantasy. Of course, when it comes to poets, or artists, daydreaming is never found in its raw forms, as with common people daydreaming. It is given, instead, an artistic, polished, publicly-acceptable form. However, the poet has created these two poems to mimic the experience of daydreaming, found in common, everyday life for each and every reader.

Our perception of the everyday life world can be identified in these two poems by Nichita Stănescu. We rely, at some points, on perceiving reality not as we have been taught to, but on the way in which we are feeling about it, and experiencing it ourselves, in a subjective way. We cannot always stay connected to the realistic aspect of the world we come into contact on an everyday life basis. During moments when we are less vigilant and less aware of the rational perception of reality, such as the states in-between sleep and awakening, as in the poem *Sea Morning*, or when we are impressed by the beauty of this world, as in the poem *Stained Glass Window*, we leave behind the objective perspective on reality. We stop for some moments from being rational, and we allow the subjective perception based on direct contact with reality to take over.

The relevance of Stănescu's poems lies in the way in which they portray these common experiences, as much as in the way in which he uses the language of poetry, which is a style we still encounter today. The style is innovative, playful, but also reflective. The author of the present paper has contributed to understanding Stănescu's poems based on the analysis offered and on her translation of the two selected poems for discussion. Poetry is not related, based on this analysis, only to the literary, artistic world, but also to philosophy, psychoanalysis and psychology. His poems give us insight into the way we perceive the world.

BIBLIOGRAPHY:

1. Freud, S. (1983). I. Creative Writers and Daydreaming. In Literature and psychoanalysis (pp. 19-28). Columbia University Press.
2. Husserl, E., & Moran, D. (2012). Ideas: General introduction to pure phenomenology. Routledge.
3. Mart, C. (2019). Reader-response theory and literature discussions: A Springboard for exploring literary texts. The New Educational Review, 56(2), 78-87.
4. Mehrabian, A., & Russell, J. A. (1974). An approach to environmental psychology. the MIT Press.
5. Mehta, T. (2024). The Magic Mirror: Growing Fantasy from Reality. Multidisciplinary Approaches To Field Learning, 13.
6. Mohamed Roslan, S. M., Ab Rashid, R., Yunus, K., & Latiff Azmi, M. N. (2016). Fantasy versus reality in literature. Arab World English Journal (AWEJ), Special Issue on Literature, (4), 212-223.
7. Stănescu, N. (2025a). Dimineață marină. https://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/dimineatamar.php
8. Stănescu, N. (2025b). Vitraliul. https://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/vitraliu.php

THE SILENCE OF NOCTURNAL PARIS: OBSERVATION AND REFLECTION AS A MEANS OF SURVIVAL IN GAITO GAZDANOV'S NIGHT ROADS

Ala Popescu
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: The article offers a unique interpretation of the novel Ночные дороги by Gaito Gazdanov, analyzing silence, observation and reflection as ways of perceiving reality and strategies for psychological survival. Nocturnal Paris is not just an urban space, but also a metaphysical dimension in which the protagonist – a Russian taxi driver – retreats into an inner exile, constructing a fragile identity through silence and gaze. The study examines the narrator's relationship with the world, the lack of traditional action, the transformation of observation into a defensive mechanism and the role of reflection as a bridge between self, memory and meaning. The article also explores how silence becomes an aesthetic language, accompanied by hesitations and melancholy. Through the lyrical and sober style, the author invites the reader to reconstruct the trauma from what remains unsaid.

Keywords: Gazdanov, narrative silence, observation, reflection, inner exile.

Romanul *Ночные дороги* (Drumuri de noapte), scris de Gaito Gazdanov între 1939-1941 în perioada exilului său parizian, a fost publicat integral abia în 1952 la Editura Cehov din New York. Din cauza izbucnirii celui de-Al Doilea Război Mondial și a declinului vieții literare a emigrației ruse, scrierea nu a avut parte de o recepție critică amplă la acea vreme. Cu toate acestea, criticii contemporani autorului[1] au remarcat tonul sumbru și lipsit de iluzii al romanului, precum și absența unui sentiment de compasiune față de personaje decăzute - o proză a „scepticismului, singurătății și tăcerii interioare" (Țhovrebov 2003, 174). În aceeași direcție László Dienes descrie romanul ca fiind „crud, lipsit de milă" și fără iluzii consolatoare (Dienes 1982: 131-132).

Deși perceput drept o voce originală în exil, Gazdanov a fost mult timp ignorat de critica literară rusă. Abia odată cu redescoperirea literaturii ruse din exil, în anii '70–'80, lectura sa a fost reluată, iar primele monografii dedicate autorului și operei sale au început să apară.[2]

Studiile relativ recente asupra romanului s-au canalizat asupra stilului și genului, scoțând în evidență tonalitatea întunecată a disperării spre deosebire de celelalte romane ale autorului (Babiceva: 2002). De asemenea au fost efectuate analize comparatiste cu opere similare din literatura europeană, descriind textul drept unul „cvasi-autobiografic și confesiv" (Pușkarevskaia Naughton 2014a, 466). Au mai fost cercetate și influența literaturii clasice ruse în *Ночные дороги* (S.R. Fediakin), asemănări cu romanul *Însemnări din casa morților* de F.M. Dostoievski (V.A. Boiarski), estetica memoriei și problema identității (Serghei Kibalnik, Vladimir Aleksandrov), analiza markerilor antropologici ai imaginarului existențial (I. V. Hmara, A. A. Pronin). Critica postbelică și contemporană a recunoscut prin cercetările efectuate că romanul *Ночные дороги* este complex, polivalent și totodată unul dintre cele mai dense și introspective opere ale exilului rus interbelic. Textul propune o viziune inedită asupra Parisului nocturn, prin care *tăcerea, observarea și reflecția* devin modalități de percepere a realității și totodată strategii de supraviețuire psihologică. Acesta este motivul pentru care ne

[1] Criticul literar Vladimir S. Varșavski (1906–1978) notează în eseul său „О прозе «младших» эмигрантских писателей" (Despre proza tinerilor scriitori emigranți) faptul că Gazdanov face parte din „generația neobservată" de scriitori formați în exil, descriind opera sa prin conceptul de „vizionarism liric".

[2] Primul studiu monografic de referință a apărut în 1981 scris de László Dienes, marcând astfel un punct de cotitură în reevaluarea operei gazdanoviene.

dorim prin prezentul articol să analizăm în detaliu rolul tăcerii, al observației și reflecției ca moduri de supraviețuire în romanul *Ночные дороги* de Gaito Gazdanov. Pornind de la elementele socio-istorice și biografice ale autorului, ne propunem să evidențiem cum structura narativă fragmentară, limbajul reținut, dar și viziunea aspră asupra umanității ajută la construcția unei estetici a exilului interior, în care Parisul nocturn devine scena unei meditații tăcute și continue asupra sensului existenței.

Romanul este scris la persoana a I-a, naratorul fiind un emigrant rus care supraviețuiește în Parisul anilor `30, lucrând ca taximetrist pe timp de noapte. Personajul fără nume este însă un privitor tăcut și în același timp un intelectual dislocat. Viața sa este lipsită de evenimente majore, determinându-l să transforme noaptea pariziană într-o succesiune de reflecții și rememorări. În felul acesta, Parisul se transformă nu doar într-un spațiu fizic al exilului, dar și într-o „topografie a tăcerii" (Babiceva 2002), un fundal pestriț peste care naratorul își proiectează exilul interior.

Tăcerea în *Ночные дороги* nu e doar o absență de cuvinte, ci și un mediu dens, chiar „sonor" am putea afirma, întrucât gesturile și fețele prezente în roman capătă o intensitate dureroasă a suferinței și izolării. Lipsa dialogului este transformată de autor într-un limbaj narativ propriu, în timp ce observarea celorlalți, fie ei clienți, vagabonzi sau prostituate, devine un act de distanțare și introspecție. În contextul creat, reflecția devine și o tehnică de supraviețuire mentală, un mijloc absolut necesar protagonistului pentru menținerea fragilului echilibru identitar.

Unele studii interpretează acest roman ca „un jurnal de idei camuflat într-o narațiune lipsită de acțiune" (Pronin și Hmara 2024) în care naratorul evită orice fel de implicare, retrăgându-se într-o existență tăcută. Prin urmare, tema observării ca fugă de sine devine centrală în analiza romanului: naratorul folosește lumea exterioară pentru a evita confruntarea cu dorul de patrie și cu o identitate destrămată.

Spre deosebire de forfota obișnuită a Parisului pe timp de zi, noaptea zgomotul tumultos dispare, lăsând loc unei tăceri adânci, un soi de substitut sonor al alienării naratorului. Aici „șiruri lungi de felinare [...] se pierdeau în zare" (Gazdanov 2009)[3] cu „reflexele moarte ale luminii lor pe suprafața nemișcată a canalului Saint-Martin". Orașul nocturn produce un efect impresionant asupra naratorului „ca decorul unui spectacol uriaș și aproape fără sunet". Este o tăcere în care s-au retras și vocile, și strigătele, și râsetele, lăsând loc unei „epuizări" umane continui. Acest decor tăcut este ideal pentru dezrădăcinarea naratorului, care a devenit un observator fără replică într-o lume decăzută: „în loc de străzi, simțeam contururi de umbră; în loc de claxoane, pulsa un vid sonor".

Tăcerea nu este doar senzorială, dar și filozofică, semn al pierderii patriei, marcând ruptura naratorului de lume și de sine (Varșavski 2016, 354).[4] Parisul pare o scenografie urbană suspendată în afara timpului care reflectă epuizarea spirituală a locuitorilor săi: „Și abia la miezul nopții Parisul tăcea complet, și în tot orașul rămâneau doar câteva intersecții aglomerate, ca niște oaze într-un deșert nocturn de piatră — Montparnasse, Montmartre…"[5] Prin urmare, Parisul este un spațiu decorativ rece, cu o liniște copleșitoare și sufocantă, lipsită de profunzime. Aceste detalii scot în evidență alienarea naratorului.

[3] Toate fragmentele din romanul *Ночные дороги* citate în articol provin din următoarea ediție: Gaito Gazdanov, *Ночные дороги. Рассказы. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2* (Moscova: Ellis Lak, 2009), https://traumlibrary.ru/book/gazdanov-ss05-02/gazdanov-ss05-02.html. Traducerea în limba română aparține autorului articolului.

[4] Criticul Vladimir Varșavski scrie despre ruptura ontologică a tinerilor scriitori emigranți:, inclusiv și despre Gaito Gazdanov: «молодой эмигрант "не находится ни в каком мире и ни в каком месте"» (t.n: „tânărul emigrant nu se află în nicio lume și în niciun loc"), exprimând ideea unei dislocări totală de lume și sine.

[5] Text original: „И только в полночь Париж совершенно стихал и во всем городе оставалось несколько оживленных перекрестков, как оазисы в каменной ночной пустыне – Монпарнас, Монмартр…"

Chiar dacă naratorul se află mereu în contact cu ceilalți în timp ce transportă cu taxiul diverși oameni, ascultă și răspunde la replici, traversează cartiere populate, el nu are parte de o comunicare reală, autentică: „Pentru prima dată îi vorbeam lui Platon despre aceste lucruri, despre care de obicei nu discutam cu nimeni… Dar obișnuința de a minți, care impregna întreaga mea viață, s-a dovedit mai puternică decât orice și am schimbat subiectul…”[6] El pare mai mult să înregistreze informații, nu să se implice afectiv în situațiile din jurul său, preferând să se retragă într-un dialog interior continuu, compus din reflecții, impresii și observații. Putem afirma că naratorul ia o poziție existențială de tăcere ca un scut împotriva implicării, alegând în locul unei confesiuni deschise cititorului — o autoconfesiune ermetică, în care personajul comunică cu sine. Renunțarea sa la limbajul social sincer arată o autoizolare deliberată. Am putea merge chiar mai departe și să numim tăcerea activă a naratorului o *autocenzură emoțională*, întrucât el refuză să recunoască și să articuleze durerile sale cele mai adânci. Cel mai probabil naratorului îi este frică de ceea ce ar putea spune dacă ar îndrăzni să o facă. Astfel, tăcerea lui apăsătoare și protectoare este resimțită de cititor ca un mecanism defensiv împotriva destrămării sale interioare. Iată un fragment care demonstrează incapacitatea naratorului de a comunica trauma: „[...] de fiecare dată când rămân complet singur și nu am lângă mine nici o carte care să mă protejeze, nici o femeie căreia să mă adresez, nici măcar aceste foi netede de hârtie pe care scriu — simt, fără să întorc capul și fără să mă mișc, alături de mine — poate la ușă, poate mai departe — fantoma unei morți străine și inevitabile.”[7] Astfel, *cartea, femeia, foaia*, devin niște substitute pentru un dialog real, necesar vindecării suferinței latente.

Fragmentul de mai sus arată și o conștiință morală profundă, însă nerostită direct; o breșă prin care naratorul exprimă un sentiment profund de vină și de empatie. Reacția de rușine față de suferința celorlalți echilibrează tonul impersonal dominant, adăugând o dimensiune etică tăcută discursului său.

Deși naratorul nu caută mila cititorului, în structura textului se poate citi o durere mută pentru persoanele decăzute cu care relaționează. Se creează astfel un soi de „tăcere vorbită” prin care emoția se simte tocmai prin absența ei explicită. În legătură cu această voce narativă, Iulia Pușkarevskaia remarcă faptul că aceasta este, de fapt, „în transă, prinsă între memorie și realitate” (2014a, 471). Astfel, limbajul folosit de Gazdanov devine expresia unei tăceri estetizate, în care fiecare cuvânt este ales mai ales pentru tăcerea pe care o lasă în urma lui.

Naratorul declară într-un moment de discreție revelatoare că se află „în afara oricărei legături nu doar cu oamenii”, ci și cu el însuși. Se simțea „un observator detașat, lipsit de importanță, de timp, de voință.” Acest fragment demonstrează ceea ce afirmasem anterior cu privire la limbajul reținut, fără excese retorice ale naratorului care pare să spună mai multe tocmai când se retrage din registrul afectiv.

Deși discursul lui Gazdanov are în general un ton sec, analitic și impersonal, uneori lasă să transpară și momente de lirism prin care își face loc o empatie discretă față de oamenii pe care îi întâlnește. Gazdanov construiește o narațiune a echilibrului instabil între cinism și lirism, între observație și compasiune:

Aveam atunci șaisprezece ani, dar deja pe atunci cunoșteam un sentiment care, mai târziu, avea să mă copleșească adesea — ca și cum mi-ar fi devenit greu să respir — rușinea că eu eram tânăr, sănătos și sătul, iar ei erau bătrâni, bolnavi și flămânzi, și în această comparație involuntară era ceva nesfârșit de apăsător. Același sentiment mă cuprindea când vedeam infirmi, cocoșați, bolnavi și cerșetori. Dar simțeam o durere adevărată când se strâmbau și se

[6] Text original: «Я впервые говорил Платону об этих вещах, которыми я обычно ни с кем не делился... Но длительная привычка ко лжи, которой была пропитана вся моя жизнь, [...] оказалась сильнее всего, и я перевел разговор на другое…»

[7] Text original: «(...) всякий раз, когда я остаюсь совершенно один и со мной нет ни книги, которая меня защищает, ни женщины, к которой я обращаюсь, ни, наконец, этих ровных листов бумаги, на которых я пишу, я, не оборачиваясь и не шевелясь, чувствую рядом с собой – может быть, у двери, может быть, дальше – призрак чьей-то чужой и неотвратимой смерти.»

maimuțăreau doar ca să facă oamenii să râdă și să mai câștige câțiva bănuți. Și abia la Paris, pe străzile lui nocturne, am văzut cerșetori care nu stârneau compasiune…[8]

Romanul oferă o galerie continuă de tipologii umane (bețivi, vagabonzi, femei singure, burghezi de noapte etc.) descrisă de narator, dar niciodată integrată în lumea acestuia (Dienes 1982, 156). Protagonistul contemplă multitudinea de oameni decăzuți ca un martor tăcut al unei lumi de care se simte radical separat: „Priveam cu un interes straniu și de parcă din altă lume chipurile palide, fără viață, ale celor care veneau și plecau, uneori șchiopătând, alteori cu privirea pierdută”.[9]

Deși el observă lumea de dincolo de parbriz sau din oglinzile retrovizoare, naratorul nu se lasă privit la rândul său. Am putea afirma că privirea lui devine unidirecțională, iar oglinda devine un simbol al distanței și dedublării, un soi de interfață între sine și celălalt. Despre oglindă, ca modalitate de protecție împotriva privirilor curioase, remarcă Iulia Babiceva (Babiceva 2002). În felul acesta naratorul se ascunde în actul observației, evitând contactul și comunicarea directă. Această dedublare narativă, în care protagonistul pare să devină privitor al propriei prezențe, amintește de observațiile Iuliei Pușkarevskaia Naughton despre distanțarea ironic-reflexivă a protagonistului (2014a, 470–471).

Faptul că naratorul observă permanent oamenii din jurul său este de fapt o formă de fugă de sine. El refuză să aibă o confruntare directă cu propriile traume și pierderi. În schimb preferă să proiecteze totul în exterior, transformând fiecare figură anonimă într-o distragere existențială. Acest lucru îl împiedică să se regăsească, reducându-i existența la mijloace vizuale și descriptive. Privirea sa devine o barieră protectoare, dar și o închisoare subtilă, care îl separă de sine însuși: „Mă limitam să privesc — atât pe ceilalți, cât și pe mine — ca și cum aș fi fost un trecător care s-a rătăcit printre oglinzi.”[10] Naratorul evită întrebările fundamentale despre sine printr-o amânare lucidă și conștientă: „A-i privi pe ceilalți înseamnă să te uiți, pentru o vreme, de tine însuți”.

Întrucât romanul nu urmează o acțiune clasică, el se construiește printr-o succesiune de observații personale. Privirea îndreptată spre ceilalți devine un pretext pentru o meditație interioară constantă. Evenimentele sunt relatate pentru valoarea lor reflexivă și nu neapărat pentru impactul lor în planul acțiunii. Astfel, Gazdanov se îndepărtează deliberat de romanul clasic, construind un text aflat între narațiune artistică și eseu (Babicheva 2002). Ambiguitatea stilului permite o împletire de tonalități: confesional, filozofic, liric și sarcastic. Prin această diversitate romanul se transformă într-un jurnal *experiențial* în care naratorul reflectează asupra exilului, identității sale, suferinței tăcute. În ceea ce privește lirismul existent în acest roman, putem afirma că deși vocea naratorului are accente poetice, lirismul exprimat este sobru și lucid, nu exaltat.

Naratorul descrie adesea chipuri pierdute în propriul traseu existențial, dar care nu pot fi considerate personaje în sensul clasic al cuvântului:

Cunoșteam milionari cu mâinile murdare, care munceau câte șaisprezece ore pe zi, șoferi bătrâni care aveau imobile și pământuri aducătoare de venituri și care, în ciuda sufocării,

[8] Text original: «Мне было тогда шестнадцать лет, но уже в те времена я знал чувство, которое потом неоднократно стесняло меня, – как если бы мне становилось трудно дышать, – стыд за то, что я молод, здоров и сыт, а они стары, больны и голодны, и в этом невольном сопоставлении есть нечто бесконечно тягостное. Это же чувство охватывало меня, когда видел калек, горбунов, больных и нищих. Но я испытывал подлинные страдания, когда они кривлялись и паясничали, чтобы рассмешить народ и заработать еще несколько копеек. И только в Париже, на ночных его улицах, я увидел нищих, которые не вызывали сожаления...»

[9] Textul original: «Я с каким-то странным, как бы из другого мира, интересом рассматривал бледные, безжизненные лица приходивших и уходивших — иногда прихрамывая, иногда с отсутствующим взглядом.»

[10] Textul original: «Я ограничивался тем, что наблюдал — и за другими, и за собой — как будто был случайным прохожим, затерянным среди зеркал.»

arsurilor, hemoroizilor și, în general, a unei stări de sănătate aproape disperate, continuau totuși să muncească pentru niște treizeci de franci mizerabili pe zi.[11]

Textul abundă cu descrieri și observații poetice, dar înfiorătoare despre umbre ale unei societăți în derivă: femei „cu ochi stinși, goi, ca niște cărbuni după un incendiu", bărbați „cu fețe palide și lipsite de expresie", trecători care „treceau pe lângă alții cu privirea în pământ, fără să-și arunce vreo privire unii altora", siluete care „se mișcau ca din inerție, ca niște umbre, fără să lase nimic în urmă" ș.a. Aceste descrieri repetitive, fără explicații, au scopul de a oferi impresii intense, arătând totodată compasiunea distantă a naratorului. Stilul fragmentar descriptiv, cât și refuzul unei perspective explicative coerente vor să evidențieze lipsa unui sens clar al existenței în spațiul exilului. Naratorul deși observă, rareori intervine sau judecă, transformând contemplarea sa într-o formă de empatie reținută. Prin urmare, cititorul nu este invitat să înțeleagă acest nou univers creat, ci doar să resimtă această alienare dureroasă.

Naratorul scoate în evidență cu finețe, dar cu un impact clar perceptibil, contrastul dintre o Rusie tăcută din trecutul și memoria emigranților versus un Occident indiferent și corupt al prezentului. Chiar dacă protagonistul vorbește perfect în franceză și se prezintă drept localnic atunci când este întrebat, pentru el Parisul nu este „acasă". El vrea să pară un observator imparțial, însă prin opoziția dintre cele două lumi arată o nostalgie estompată și o alienare profundă în fața prezentului:

[…] diferența dintre acești ruși ajunși aici și europeni în general, francezi în special, consta în faptul că rușii existau într-o lume lipsită de formă și haotică, adesea schimbătoare, pe care aproape zilnic o construiau și o recreau, în timp ce europenii trăiau într-o lume reală și concretă, de mult stabilită, care căpătase o imobilitate funestă și tragică – nemișcarea agoniei sau a morții.[12]

Gazdanov descrie emigranții ruși de la Paris drept niște oameni simpli, măcinați și trecuți prin greutăți, uitați de istorie. Ei apar fără a avea o imagine idealizată, prezentându-i drept niște elemente ale unei declasări sociale: un fost general „care lucra ca mecanic auto într-un atelier de la periferie", o femeie în vârstă, altădată respectabilă, care „vindea flori în fața unei cafenele", o balerină faimoasă care „dansase odinioară pe scene mari, iar acum făcea lecții particulare de franceză", un ofițer cazat într-o cameră sărăcăcioasă ce „trăia dintr-o pensie mizeră și nu mai ieșea aproape deloc", un intelectual devenit recepționer de noapte „cu mâinile bătătorite și o privire stinsă" și alți „ruși care în fiecare seară apăreau la cafenea, îmbrăcați prea gros pentru anotimpul cald, ca niște oameni care nu au unde să se ducă". Aceste figuri „palide, obosite" și „cu priviri în gol" par a fi pierduți între un trecut și prezent care nu le mai aparține. Ei au o existență suspendată „într-o vreme moartă, în care timpul părea [...] să se scurgă cu încetinitorul printr-o clepsidră spartă." Gazdanov creează astfel un univers demitizat al exilului rus format din rutine, nenumărate compromisuri și o stingere lentă a speranței. Deși autorul empatizează cu semenii săi, nu devine sentimental, ci păstrează un ton reținut. Ar mai fi de menționat că durerea naratorului se simte în felul în care acesta înregistrează anumite absențe: cafenele pustii, chipuri care nu îi mai spun nimic, priviri care trec prin el ca printr-o vitrină, oameni fără nume, străzi care duc înapoi, dar nu către casă, locuri familiare care au devenit străine, senzația că nu mai este căutat de nimeni. Textul are numeroase sintagme care denotă absența comunității, familiarității, recunoașterii, identității, direcției, a trăirilor autentice, a legăturii cu trecutul, apartenenței lingvistice.

[11] Text original: «Я знал миллионеров с грязными руками, трудившихся по шестнадцати часов в день, старых шоферов, у которых были доходные дома и земли и которые, несмотря на одышку, изжогу, геморрой и вообще почти отчаянное состояние здоровья, – все же продолжали работать из-за лишних тридцати франков в день.»

[12] Text original: «...разница между этими русскими, попавшими сюда, и европейцами вообще, французами в особенности, заключалась в том, что русские существовали в бесформенном и хаотическом, часто меняющемся мире, который они чуть ли не ежедневно строили и создавали, в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретшем мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания или смерти».

Într-un mod subtil Gazdanov surprinde paradoxul demnității pierdute în imaginea unui fost colonel rus, nerecunoscut de nimeni, stând într-o cafenea, îmbrăcat cu un palton murdar și vorbind despre poetul Aleksandr Blok.[13] Această disonanță între trecutul glorios și prezentul degradant nu subliniază în primul rând căderea socială, ci o formă de demnitate interioară care persistă în ciuda sărăciei. Discrepanța pe care o prezintă scriitorul este una emblematică pentru toți emigranții ruși: o existență cândva prestigioasă, imposibil de recuperat, având ca ancore ale supraviețuirii – cultura și memoria.

Dacă în prima parte a romanului naratorul privește detașat lumea înconjurătoare, pe măsură ce romanul se apropie de final observăm că reflecțiile devin mai grave, căpătând o dimensiune autobiografică implicită. Contemplarea se transformă gradual într-o meditație asupra propriei înstrăinări. Introspecția este marcată de durere și de o formă nearticulată de dor față de limba și patria pierdută, de identitatea imposibil de restabilit:

[…] nu aveam o patrie — și nici nu o mai căutam; nu aparțineam niciunei națiuni; ba chiar, într-un anumit sens, parcă nu mai aparțineam nici limbii. Uneori mi se părea că vorbesc mai bine franceza decât rusa. Uitam să numesc lucrurile în rusă — scaun, dulap, prosop, etaj. Trăiam în această limbă ca într-o casă goală, și poate tocmai de aceea auzeam atât de clar în ea ecourile altei limbi — ale trecutului și ale ireversibilului.[14]

Fragmentul de mai sus exprimă atât criza identitară a protagonistului, cât și pierderea ireparabilă a rădăcinilor. El și-a pierdut patria, dar și capacitatea de a se exprima în limba sa maternă. Prin imposibilitatea de a spune lucrurilor pe nume, pierderea capătă proporții tragice și irevocabile. De cele mai multe ori însă, Gazdanov refuză discursul explicit al suferinței, preferând folosirea pauzelor, elipselor și a formulărilor indirecte pentru ca cititorul să reconstituie durerea din tăcerile sale: „Nu voiam să mă gândesc la asta, pentru că o făcusem o dată — și m-a durut."[15]

Romanul nu se încheie într-un mod care să exprime deznădejdea. Este un final deschis, fără soluție, dar și fără o capitulare, în care reflecția este un ultim act de rezistență. Naratorul ne spune astfel că supraviețuirea nu vine din acțiune, ci din capacitatea exilatului de a-și menține conștiința activă într-o țară adoptivă care nu oferă răspunsuri: „Poate că asta nici nu conta, pentru că multe rămâneau cu mine: amintirile, cuvintele, senzațiile — și asta însemna că eram viu."[16] Este evident că prin lipsa absenței unei integrări reale, protagonistul se agață de diverse fragmente ale trecutului, de amintiri, imagini și senzații, ca de ancore ale identității sale. În felul acesta el ajunge să creadă că este posibilă o existență lucidă și reflexivă chiar și în lipsa unui sens clar.

Naratorul are o voce „tăcută" și privește cu o empatie distantă diverse figuri marginale, inclusiv emigranți ruși, unii cu un trecut glorios, toți devenind reflecții fragmentare ale rupturii lui interioare. Ezitările și formulările indirecte redau o suferință greu de rostit — aceea de a nu mai aparține nici trecutului, nici prezentului. În această situație, el propune următorul deznodământ: o rezistență prin observare și contemplare.

Astfel, tăcerea Parisului nocturn este transformată într-un limbaj estetic, însoțit de ezitări și melancolii. Prin stilul liric și sobru, Gazdanov îl invită pe cititor să reconstituie trauma din ceea ce rămâne nespus. Elipsele dese din text nu reprezintă simple absențe de comunicare,

---

[13] În text: «Я слушал его и думал: он был когда-то полковником в России, а теперь сидел передо мной в грязном пальто и говорил о Блоке» („Îl ascultam și mă gândeam: fusese odinioară colonel în Rusia, iar acum stătea în fața mea într-un palton murdar și vorbea despre Blok").

[14] Text original: «…у меня не было родины, — и я больше не искал её; я не принадлежал никакой нации; я был даже уже, кажется, в каком-то смысле перестал принадлежать языку. Иногда мне казалось, что я могу говорить по-французски лучше, чем по-русски. Я разучился называть вещи по-русски — стул, шкаф, полотенце, этаж. Я жил в этом языке, как в пустом доме, и оттого, может быть, так ясно слышал в нём отзвуки иного — прошлого и безвозвратного».

[15] Text originl: «Мне не хотелось об этом думать, потому что я уже однажды думал — и это причинило мне боль».

[16] Text original: «Может быть, это было и не важно, потому что многое оставалось со мной: память, слова, ощущения — и это значило, что я жив.»

ci alegeri stilistice intenționate prin care autorul evită patetismul și exprimarea directă a suferinței exilatului.

În concluzie, menționăm că în romanul *Ночные дороги*, tăcerea, observarea și reflecția nu sunt doar teme literare, ci și strategii folosite de narator pentru a supraviețui unui exil dificil și dureros. Această lectură fundamentează și contribuția prezentului articol, care completează perspectivele deja existente printr-o abordare centrată pe tăcere ca practică existențială. Dacă s-a cercetat până acum dimensiunea stilistică, comparatistă sau psihologică a romanului (a se vedea studiile unor cercetători precum Babiceva, Pușkarevskaia, Dienes, Țhovrebov ș.a.), studiul de față propune o analiză aplicată asupra tăcerii, observației și reflecției ca elemente constitutive ale unei poetici a dezrădăcinării.

BIBLIOGRAPHY:

1. Babiceva, Yulia. 2002. "«Ночные дороги» Гайто Газданова: проблема стиля и жанра." *Дарьял* 3. http://www.darial-online.ru/material/2002_3-babitch/
2. Dienes, László. 1982. *Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gaito Gazdanov.* München: Verlag Otto Sagner. https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/26512
3. Gazdanov, Gaito. 2009. *Ночные дороги. Рассказы. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2.* Moscova: Ellis Lak. https://traumlibrary.ru/book/gazdanov-ss05-02/gazdanov-ss05-02.html
4. Pronin, A.A., and I.V. Khmara. 2024. "Anthropological Markers of Existential Imagery in Gaito Gazdanov's 1930s Novels *Night Roads* and *The Story of a Journey*." *Вопросы культурологии*, octombrie. https://www.researchgate.net/publication/385795708_Anthropological_markers_of_existential_imagery_in_Gaito_Gazdanov's_1930s_novels_Night_Roads_and_The_Story_of_a_Journey
5. Pușkarevskaia Naughton, Iulia. 2014a. "Diaphanous Irony: Ironic Masquerade and Breakdown in Vladimir Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight* and Gaito Gazdanov's *Night Roads*." *Comparative Literature Studies* 51, nr. 3: 466–490. https://www.academia.edu/3578199/Diaphanous_Irony_Ironic_Masquerade_and_Breakdown_in_Vladimir_Nabokovs_The_Real_Life_of_Sebastian_Knight_and_Gaito_Gazdanovs_Night_Roads
6. Pușkarevskaia Naughton, Iulia. 2014b. "'In Transit': Taxi Driving as a Mini Paradigm in Gaito Gazdanov's *Night Roads* and Helen Potrebenko's *Taxi!*." *Canadian Review of Comparative Literature* 41, nr. 3: 242–253. https://muse.jhu.edu/pub/260/article/556178/pdf
7. Țhovrebov, Nugzar D. 2003. *Гайто Газданов.* Vladikavkaz: Ir.
8. Varșavski, Vladimir. 2016. *Ожидание: Проза, эссе, литературная критика.* Editat de T. N. Krasavcenko și M. A. Vasileva. Moscova: Dom russkogo zarubezh´ia imeni Aleksandra Solzhenitsyna / Izdatel´stvo "Russkii put´".
9. Varșavski, Vladimir. 1956. *О прозе младших эмигрантских писателей.* În *Gaito Gazdanov: В поисках утраченного поколения.* Paris: La Presse Libre. https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-nravstvenno-esteticheskoi-kontseptsii-g-gazdanova-v-romanakh-1920-30-kh-godov-ve

ALTERNATIVE LITERATURE FESTIVAL ON THE CROATIAN LITERARY SCENE

Maria Laţchici
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: Festival of alternative literature helped the Croatian literature through the media and the visits of the foreign authors made it famous among other countries and continents. In these festivals everything was allowed. The founders were Nenad Rizvanović, Kruno Lokotar, Borivoj Radaković and Hrvoje Osvadić. It was created the 13 and 14 of May, 2001 in Osijek bar „Voodoo". Its extinction occurred the 14 of December, 2003 due to their colleague Vedrana Rudan. "Hrvatske noći" is an anthology of works written by FAK writers that was published so this phenomenon and its importance for the progress of the Croatian literature could be never forgotten.

Key words: Festival of A literature, FAK, „Hrvatske noći", Rizvanović, Lokotar, Radaković, Osvadić, short story

Festivalul de literatură alternativă, sau prescurtat în croată: FAK[1] (Festival alternativne književnosti), este un fenomen literar care a luat naștere în anul 2000 în cafeneaua „Voodoo" din orasul Osijek, în Croația. Principalul scop era citirea operelor în proză de către autori în locuri publice unde se adunau tinerii, cum ar fi cafenele, cluburi etc. Mișcarea a fost inițiată de Nenad Rizvanović, Hrvoje Osvadić și Borivoj Radakovć, iar liderul festivalului a fost Kruno Lokotar.

„Premiera", primele lecturi în locuri publice, s-au desfășurat pe 13 și 14 mai, în anul 2000 și a fost un real succes astfel că până la sfârșitul anului au fost organizate astfel de întâlniri la Zagreb și Pula, iar în următorii trei ani, au avut loc alte 15 întâlniri la Zagreb, Pula, Osijek, Varaždin, Novi Sad, Belgrad, Motovun, Stari Grad de pe insula Hvar și Rijeka. La aceste seri de lectură au participat alături de scriitorii croați și scriitori britanici, sloveni și sârbi. În total, s-au adunat în jur de optzeci de autori, dintre care aproximativ zece au participat la fiecare reprezentație. Existau câteva reguli: „Organizatorii au încercat să respecte câteva reguli. Se putea citi doar proză, care nu putea fi mai veche de un an, taxa de intrare era obligatorie, festivalul putea avea loc doar într-un spațiu în care exista un bar etc."[2]

În decembrie 2003, fondatorii festivalului au emis un comunicat de presă prin care informau publicul că proiectul era închis. Nu se putea prezice cum și dacă FAK va schimba ceva, dar era sigur că acum cărțile acestor autori vor fi mai ușor de obținut și de recunoscut și că, așa cum afirmă N. Rizvanović, erau în mare parte grozave.

Festivalul de literatură alternativă „a fost lansat cu ideea de a afirma în primul rând proza în literatura croată, de a trezi scena literară și de a stimula interesul cititorilor pentru literatura autohtonă contemporană."[3] La prima seară de lectură au participat unsprezece scriitori iar publicul a fost numeros: „Lectura a avut loc pe parcursul a două seri. Prima seară a fost minunată, iar a doua și mai bună. S-a realizat o comunicare deplină cu publicul și toți participanții s-au simțit minunat. Am ajuns să ne cunoaștem unii pe alții și să cunoaștem lucrările tuturor celor care ne-au scăpat, mai mult sau mai puțin. Pe baza acestei emoții pozitive, am decis să o facem din nou."[4]

Andrea Radak descrie atmosfera de la prima seară de lectură, la Osijek: „Atunci Maruna a comandat un băutură tonică. Publicul oricum nu l-a mai lăsat să coboare de pe scenă. Aplauze

[1] FAK – Festival alternativne književnosti; în română FLA (Festivalul de literatură alternativă)
[2] Kresimir Bagić, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost* 1970-2000", Školska knjiga, Zagreb, 2016, pp.150-151
[3] Slavica Vrsaljko, "Razgovornost i usmenost u djelima suvremenih hrvatskih književnika", Magistra Iadertina, 3(3) 2008.
[4] Kruno Lokotar, „Inovacije i renovacije knjizevne kulturne scene", Kulturpunkt.hr

după aplauze, ca la un concert rock. Deși pe scenă era doar un scriitor croat!"[5] Per total, la festival au participat aproximativ optzeci de autori, dintre care aproximativ zece au participat la toate lecturile (B. Radaković, M. Jergović, A. Tomić, Z. Ferić, S. Mraović, Đ. Senjanović, J. Pavičić, R. Simić, K. Pop Pintarić).

Acest festival a dus și la apariția mai multor cărți, precum antologia „FAKat" (2001)5 sau ediția bilingvă „Nopți croate" (2005)6, care constă în texte ale unor scriitori croați și britanici care au citit din lucrările lor la festival. Totuși, indiferent de faptul că publicul i-a îndrăgit și a participat entuziasmat la astfel de seri de lectură, după o controversă publică din decembrie 2003, fondatorii festivalului au emis un „Comunicat" prin care au informat publicul despre închiderea festivalului.

Majoritatea scriitorilor și criticilor literari au vorbit adesea despre poetica scriitorilor acestui festival, despre faptul că acești scriitori erau reuniți prin modul de interpretare și prezentare, precum și prin faptul că, contextul sociocultural reunea scriitori din perioade diferite. Existau însă și opinii contrarii, precum cea a criticului literar Jagna Pogačnik care susține că „Festivalul de literatură alternativă nu a fost nimic mai mult decât un festival la care scriitori din diferite generații și poetici își citeau operele".[6] Foarte repede *Festivalul de literatură alternativă* a început curând să fie prezentat drept *Festivalul A al literaturii*, adică un festival de primă clasă, și s-a autoproclamat ca fiind *elita literară croată.* Din cauza unui reportaj despre festival, autorii au cerut anularea emisiunii „Pola ure kulture/Jumătate de oră de cultură", ce l-a determinat pe criticul literar Velimir Visković să declare că această solicitare dovedește „cât de scurtă este calea de la o atitudine alternativă la o atitudine autoritară atunci când îți pierzi simțul ironiei și distanța autocritică".[7] Scriitorii care participau la festival erau adesea conectați la mass-media, dădeau interviuri, vorbeau despre literatură și politică, probleme cotidiene etc. Singurul lucru care îi lipsea festivalului era critica literară, dar simțeau că nu aveau nevoie de ea. Le-a fost suficient să aibă critici în public, să se laude reciproc, să se promoveze. Potrivit lui K. Bagić, cauza dizolvării festivalului lor a fost o „ceartă" între scriitoarele Vedrana Rudan și Arijana Čulina, intens mediatizată și care a implicat și alte părți, iar în acest „tumult mediatic" s-a iscat o ceartă reciprocă, urmată, inevitabil de o despărțire.

Apariția festivalului de literatură alternativă este legată în mare măsură de perioada primei tranziții culturale din Croația, care nu coincide cu începutul tranziției politice, deoarece aceasta a fost întârziată în raport cu cea politică. Mulți atribuie această întârziere lui fostului președomte Franjo Tuđman, regimului său și războiului, sau chiar dezvoltării sociale. În orice caz, în Croația oamenii credeau în piața liberă, în faptul că oricine putea fi scriitor, ceea ce a fost un lucru bun la început, însă, mai târziu, toată lumea a fost dezamăgită de acest aspect. Motivul este că pe atunci oricine putea fi scriitor, spune Andrea Radak. Un atlet a început să scrie despre succesele sale, o gospodină despre viața ei de zi cu zi, un criminal despre victimele sale etc. Nu mai existau scriitori profesioniști, așa cum îi numește Dubravka Ugrešić în „Lectura interzisă".

Dar, după perioade cu seri reușite, a venit o perioadă de declin. Totul a început cu controversa din jurul scriitoarelor Vedrana Rudan și Ariana Čulina.

Revenind la scriitorii festivalului, în momentul în care au trecut de la cititul public la scris, interpretarea lor proastă a ieșit la iveală, ceea ce avea să ducă la o lipsă de interes față de cărțile acestora, susține Radak. Și totuși, în pofida unor comportamente autodistructive, au făcut și multe lucruri pozitive. De exemplu, au reușit să lege personajul unui manager cultural de cel al unui artist de divertisment, un tip de scriitor de stand-up. Acesta este și unul dintre

[5] Andrea Radak, „FAK je sreća" în *Vijenac* 163(2000). Disponibil pe: http://www.matica.hr/vijenac/163/fak-je-sreca-18030/, accesat la 04.05.2025

[6] Jagna Pogačnik, „FAKat, što je bio taj FAK?", *aquilonis.hr*, 2012., http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_sto-je-to-fak.pdf, accesat la 08.05.2025

[7] Velimir Visković, „U sjeni FAK-a", VBZ, Zagreb, 2006., p. 26

motivele pentru care FAK a reușit să reziste (deși pentru scurt timp). Au reușit să distreze publicul citind opere literare, făcându-l interesant prin această modalitate de interpretare. „Festivalul i-a încurajat de fapt pe alți potențiali scriitori să se alăture", deoarece motto-ul lor era „Noi suntem scriitori, poți deveni și tu!". În plus, printre calitățile pozitive ale festivalului, putem include atmosfera care a predominat la toate spectacolele.

Se spunea că în Croația, în anii 1990, au fost scrise în medie între cinci și șase romane, iar numai în 2003 au fost scrise peste douăzeci. FAK a promovat cultura morții, afirmând astfel odată pentru totdeauna principiul vitalității, bucuriei și dezinhibării, iar aceasta a fost sarcina celei de-a doua tranziții culturale.[8]

Despre Festivalul de literatură alternativă a scris și cunoscutul scriitor Miljenko Jergović, unul dintre membrii festivalului FAK a fost creat de Rizvanović, organizat de Osvadić și proiectat de Radaković și Lokotar. „Acesta este adevărul", începe articolul în care Miljenko Jergović vorbește despre FAK. Jergović nu a participat la acea primă întâlnire:

„În cele din urmă, nu am participat la acel FAK, care, așa cum rămâne consemnat în istoriile personale și cronicile sociale, a avut loc pe 13 și 14 mai 2000. Pe atunci, mă aflam într-un turneu literar prin Italia și, în cele din urmă, avea să se dovedească a fi singurul FAK la care nu am participat. O mulțime de oameni s-au adunat la cafeneaua Voodoo, care, indiferent de mulțime, berea care curgea și atmosfera generală a barului care necesita zgomot sau cel puțin murmur, au ascultat cu devotament scriitorii care își citeau lucrările (în mare parte) în proză. Lokotar a strălucit ca prezentator și astfel a început un experiment socio-cultural, un turneu al literaturii croate vii, care va dura doi ani și nu va afecta în mod deosebit ceea ce se scrie în țara noastră, dar va schimba pentru totdeauna modul în care scriitorii și cărțile lor sunt prezentate publicului. La primul FAK au participat Krešimir Pintarić, Tatjana Gromača, Ante Tomić, Tarik Kulenović, Drago Orlić, Zoran Ferić, Zorica Radaković, Edo Popović, Đermano Senjanović, Boro Radaković și Boris Maruna".[9]

Mulți critici literari croați au fost împotriva acestui festival, adesea fiind menționat faptul că este un cerc închis, că nu include suficiente scriitoare etc. Totuși, această afirmație nu pare adevărată, deoarece aproximativ optzeci de scriitori participau la festivalurile lor, aveau întotdeauna invitați care citeau din proza lor recentă. De asemenea, veneau și scriitori străini, așa că oricine îndeplinea cerințele putea să participe să participe la *spectacolele* FAK, ceea ce ar însemna că nu era un cerc închis, ci că toată lumea era binevenită. Chiar și scriitori care nu au fost membri ai festivalului, au participat, cum ar fi Ivo Brešan[10], care, de exemplu, a participat chiar mai des decât unii membri consacrați ai festivalului și chiar mai des decât însuși Pavičić, unul dintre fondatori. Adesea s-a vorbit că acești tineri scriitori, care aparțineau mișcării de literatură alternativă nu respectă tradiția. Ori nu se poate spune că nu respectă tradiția atâta timp cât la festival i-au invitat să participe pe scriitori precum Ivo Bresan, Boris Maruna, Goran Tribuson ș.a.

Așadar, "vina noi proze nu stă în lipsa de respect pentru tradiție, ci în lipsa de respect pentru tradiție ca un sistem hierarhic și ideologizat".[11]

Pentru a înțelege mai bine fenomenul festivalului de literatură alternativă pe scena literară din Croația se recomandă volumul lui Velimir Viskovic, „U sjeni FAK-a" (*În umbra FLA*), care cuprinde texte scrise în perioada 1999-2004.

---

[8] Andrea Radak, „Dugovi kulturne tranzicije: kritički pregled razvoja nove hrvatske scene i FAK-a; od kulture do edukativnog entertainmenta", *Fantom slobode*, 1-2, 2004., pp.56-58

[9] Jergović, M., „Fakovci – pisci koji su čitali svijetu", *Jutarnji Vijesti*, http://www.jutarnji.hr/vijesti/fakovci-pisci-koji-su-citali-svijetu/3854514/, accesat la 04.05.2025

[10] Ivo Brešan, scriitor croat (1936-2017): figura centrală a dramaturgiei croate în a doua jumătate a secolului XX. Deja prima lui "tragedie grotescă" *Spectacolul Hamlet în satul Mrduša Donja* (*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja,* 1971) înregistrează un succes răsunător.

[11] Pavičić, J., „14 neistina o hrvatskoj novoj prozi: U obranu hrvatskoga književnog fenomena našeg doba ili – oproštaj od *FAK*-a", *Fantom slobode*, 1-2, 2004., 39

Festivalul de literatură alternativă a lăsat impresia publică că îi ajuta pe scriitori să devină faimoși, să devină vedete. Pe durata festivalului, aproximativ trei ani, scriitori autohtoni și-au vândut bine cărțile. Totuși, cele mai bine vândute cărți din acea vreme au fost scrise de scriitori care nu aveau nicio legătură cu *FLA*. A fost o mare dezamăgire pentru membrii FLA să constate că atitudinea lor pozitivă la festivaluri și textele lor vesele nu au reușit să majoreze vânzările de cărți. Visković afirmă că nu avea nevoie să facă parte din FAK și spune: „Cred că în perioada acoperită de această colecție am scris despre multe cărți, atât valoroase, cât și interesante, care au apărut în literatura noastră, care la acea vreme trăia în umbra FLA."[12] Despre niciun fenomen literar, în literatura croată, nu a fost scris la fel de mult ca despre FLA. Visković consideră că este foarte bine că a apărut o generație de scriitori conștienți de importanța prezenței mass-media și care au știut să facă literatura lor atractivă. Este important că în jurul FLA s-au adunat scriitori foarte buni precum Jergović, Ferić, Pavičić, Senjanović, Tomić, Perišić, Radaković, Andrić și alții. Potrivit lui Visković, aceștia ar fi putut avea succes și fără FLA, dar o astfel de acțiune comună a dat rezultate mai bune.

Jagna Pogačnik afirma că: „An de an (...) se aude tot mai des teza că critica literară este în criză sau că în adevăratul sens al cuvântului nu mai există"[13], afirmă Jagna Pogačnik în cartea sa „Proza după FAK". Pogačnik afirmă că la început FAK nu a fost altceva decât un festival unde se adunau scriitorii și își citeau operele, însă, aceștia au înlăturat toate prejudecățile atunci când au reușit să ajungă la public și să stârnească interes pentru literatură care nu fusese manifestat public până atunci.

Festivalul de literatură alternativă s-a bucurat și de o promovare externă prin prisma bunelor relații cu literatura britanică, ai cărei scriitori participau și ei la festivaluri. Aceștia erau scriitori care aveau păreri similare despre cum ar trebui să fie proza în noua eră. „Noii puritani britanici sunt un grup de scriitori care au stabilit o fraternitate literară cu scriitorii festivalului de literatură alternativă, iar când vine vorba de aspecte de poetică, legătura croato-britanică se baza pe aspirația de a evada din jocurile postmoderniste"[14], afirmă Pogačnik. Faptul că britanicii făceau parte din FLA era un fel de promovare pentru croații din Anglia. Astfel că, într-o primăvară, membrii festivalului au organizat un festival de rămas bun așa cum a și meritat FLA. După încetarea acestuia, a apărut cartea „Nopți croate", care este de fapt o colecție a celor mai bune lucrări ale festivalului, scrise astfel încât lucrările citite la festivaluri să fie amintite pentru totdeauna.

Publicarea acesteia este considerată un fel de testament al FLA, iar acum, că s-a încheiat, se poate spune că FAK a fost cel mai mare fenomen literar implementat vreodată, iar metoda prin care scriitori au organizat aceste festivaluri este demnă de luat în seamă de de organizatorul fiecărui spectacol, târg sau eveniment. Chiar dacă FLA nu a reușit nimic altceva, faptul că a reușit să introducă scriitori străini pe teritoriul croat este mult mai mult decât a reușit orice altă mișcare să facă pentru literatura croată.[15]

Despre FLA s-a scris și se va mai scrie mult. Acest festival desfășurat în locuri publice, care avea anumite condiții care trebuiau respectate, cum ar fi să se desfășoare într-un spațiu în care exista un bar, proza citită să nu fie mai veche de un an, să existe o taxă de intrare, a fost un imbold pentru scriitori tineri. Un aspect important care cu siguranță a contribuit la succesul festivalului era accesibilitate, la spectacole participând atât bărbați, cât și femei, croați și străini, tineri și bătrâni. În ceea ce-i privește pe participanți, nu existau reguli. Toți erau atrași de faptul că nu existau subiecte interzise, puteau scrie și citi orice doreau, orice îi atrăgea și, pe parcurs, să râdă și să se distreze ascultându-i pe ceilalți scriitori după ce trecuse nervozitatea lecturii

[12] Velimir Visković, „U sjeni FAK-a", VBZ, Zagreb, 2006., pp. 7-19
[13] Jagna Pogačnik, „Proza poslije FAK-a", Profil, Zagreb, 2006, p.5
[14] *Ibidem,* pp. 380-381
[15] Jagna Pogačnik, „Proza poslije FAK-a", Profil, Zagreb, 2006, pp. 382-384

propriilor lucrări. S-au citit lucrări despre politică, despre opiacee, despre divertisment, pe scurt, despre orice. Aproximativ optzeci de autori au participat la toate „spectacolele literare", dintre care majoritatea au fost prezenți la fiecare seară literară. Lecturile au avut loc în toate regiunile Croației.

S-au scris și s-au vehiculat diverse lucruri despre FAL, că sunt un produs al presei, că se autocritică, dar în tot ceea ce au reușit să demonstreze contrariul și mail ales au reușit să aducă schimbări majore în literatura croată. Au reușit să promoveze Croația în străinătate găzduind scriitori străini care ulterior au diseminat în țările de proveniență despre acest festival. Cu siguranță că unul din punctele forte a fost faptul că au atras atenția presei, care a reușit să-i facă mai faimoși decât ar fi fost dacă festivalul s-ar fi desfășurat într-un cerc închis și ținut secret. Din păcate, FLA din Croația, în pofida succesului și a vizibilității în mass-media a avut o viață scurtă și s-a încheiat.

Festivalul a fost și o evadare din mediul academic, din artificial, dintr-un text care nu comunică cu cititorul. De aici și denumirea de „alternativă". În ciuda acestui fapt, a fost curând redenumit Festivalul A al Literaturii, deoarece a devenit rapid un eveniment literar *mainstream*. Fondatorii au dorit să afirme proza croată contemporană, să ofere scriitorilor aproape anonimi o oportunitate de a ocupa o parte din spațiul media pe care îl considerau de drept al lor. Alegerea locației a urmărit, de asemenea, să sublinieze cât de important este ca uneori să ne îndepărtăm de tradiție..

Criticii literari au criticat adesea festivalul pentru lipsa unei poetici unice, natura sa ermetică și nepotism, precum și pentru excluderea scriitoarelor. Scopul nu era de a reuni scriitori cu aceeași poetică, ci de a readuce literatura în spațiul public, și tocmai de aceea erau diferiți în ceea ce privește genul, generația, naționalitatea și poetica. Cât despre scriitoare, acestea au făcut parte din program încă de la prima lectură, la Osijek, acolo fiind prezente Tatjana Gromača, Zorica Radaković, Rujana Jeger, Vedrana Rudan. Au fost invitate și nume literare sonore precum Slavenka Drakulić și Dubravka Ugrešić, dar nu au dat curs invitației, la fel ca mulți autori.

Coloana vertebrală a festivalului erau scriitorii Zoran Ferić, Miljenko Jergović, Simo Mraović, Jurica Pavičić, Krešimir Pintarić, Edo Popović, Đermano Senjanović, Roman Simić, Ante Tomić. Aceștia sunt și în prezent cei mai populari scriitori contemporani croați, în special Zoran Ferić și Miljenko Jergović ale căror lucrări în proză au primit numeroase premii și au fost traduse în multe limbi străine și pentru care FLA a fost o rampă de lansare, astfel că astăzi, putem spune că Festivalul de literatură alternativă din Croația, deși scurt ca timp, a lăsat o amprentă profundă asupra scenei literare croate.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bagić, K. „Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970.-2010.", Školska knjiga, Zagreb, 2016
2. Visković, V., „U sjeni FAK-a", VBZ, Zagreb, 2006
3. Pogačnik, J., „Proza poslije FAK-a", Profil, Zagreb, 2006
4. Lokotar, K., Rizvanović, N., „FAKat", Celeber, Zagreb, 2001
5. Radaković, B., Thorne, M., White, T., „Hrvatske noći; Festival A književnosti", VBZ, Zagreb, 2005
6. Radak, A., „Dugovi kulturne tranzicije: kritički pregled razvoja nove hrvatske scene i FAK-a; od kulture do edukativnog entertainmenta", Fantom slobode, 2004
7. Lokotar, K., „FAK and drugs and rock'n'roll", Europski glasnik, 7, 2002
8. Pavičić, J., „14 neistina o hrvatskoj novoj prozi: U obranu hrvatskoga književnog fenomena našeg doba ili – oproštaj od FAK-a", Fantom slobode, 2004

9. Lujanović, Nebojša, „Kaos obrnute hijerarhije – hibridno i visoko u hrvatskoj suvremenoj književnosti“, Zbornik radova sa skupa Peti hrvatski slavistički kongres, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka, 2010
10. Pogačnik, J., „Backstage; književne kritike“, POP & POP, Zagreb, 2002
11. Peričić, H., „Deset drskih studija o književnim pitanjima, pojavnostima i sudbinama“, NAKLADA BOŠKOVIĆ, Split, 2011

CONSIDERATIONS ON MUSICAL VENICE AND THE PERFORMANCES WITHIN ITS THEATRES THROUGH TIME [1]

Nicoleta Călina
Assoc. Prof. PhD, University of Craiova

Abstract: The essay will explore the importance of the Italian musical theatres and the performances in Venice throughout centuries, taking a brief look at its composers and at the cultural impact of opera music on Venetian society. Venice, with its rich cultural and artistic history, has always represented one of the pinnacles of the theatre and opera in Italy, which has a rich and varied tradition that spans centuries, rooted in the Renaissance and Baroque; Serenissima represents one of the most fascinating and prosperous places in European musical history. From the 16th century onwards, Venice not only consolidated its role as the cultural capital of the world, but also became the hub of artistic innovations that would shape the future of the opera.

Keywords: Venice, theatres, opera, performances, European musical history

Nel Cinquecento Venezia era un'importante repubblica marinara e un centro culturale di primaria importanza. La città era conosciuta per la sua tolleranza religiosa e la sua apertura alle innovazioni culturali, che attrassero artisti, musicisti e intellettuali da tutta Europa. La ricchezza generata dal commercio marittimo e la stabilità politica hanno permesso ai veneziani di investire in teatri, arte e spettacoli, creando un ambiente fertile per lo sviluppo musicale e teatrale. Il Cinquecento rappresenta un periodo cruciale per lo sviluppo dei precursori dell'opera e della musica teatrale, per lo spettacolo musicale e per la monodia. Venezia fu la prima ad introdurre le opere in musica nei teatri pubblici. Le Feste per il Carnevale, per l'Assunzione o semplicemente per la stagione teatrale dell'autunno sono ricche di eventi artistici sui palchi dei teatri veneziani. La più grande gioia ed il più diffuso festeggiamento succedono al teatro, che, all'inizio, è il luogo frequentato dall'élite veneziana, che vi si recava per assistere a degli spettacoli e a partecipare alla vita sociale[2].

I teatri lirici a Venezia hanno una storia ricca e affascinante che riflette l'importanza della città come centro culturale e musicale. La Serenissima, con la sua ricchezza, la sua apertura culturale e il suo spirito innovativo, ha gettato le fondamenta per l'emergere di uno dei generi musicali più importanti e amati della storia.

In questo periodo abbiamo notizie dell'attività di alcuni teatri a Venezia: ***Il Teatro di Andrea Palladio*** del quale sappiamo attraverso la testimonianza di Francesco Sansovino del 1581, nel suo libro *Venetia città nobilissima et singolare* che non durò molto, ma che fu attivo durante il carnevale del 1565, per volere della Compagnia della Calza degli Accesi:
"*S'apprestò una Tragedia così fattamente, che in questa parte non si hebbe ad haver punto d'invidia a gli antichi. Percioché il teatro fu capacissimo di molte migliaia di persone. All'incontro del quale era posta la ricchissima scena, rassomigliante una città, con tanto bell'ordine di colonne et di altre prospettive, che fu mirabil cosa a vedere*"[3].

Un altro teatro attivo nel Cinquecento è quello di Alvise Cornaro, chiamato "Fantastico" che propose - attorno alla metà del XVI secolo - ai Savi ed Esecutori alle Acque

[1] Lucrare elaborată în timpul stagiului la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistă din Veneția, obținut cu sprijinul Ministerului Educației, prin programul național de burse "Nicolae Iorga".
[2] Carmelo Alberti, *L'invenzione del Teatro. Storia di Venezia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1997, p. 18
[3] ASVe, Biblioteca, H 118, F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, in Venetia, MDLXXX, apud Michela Dal Borgo

il progetto per un teatro posizionato tra la Giudecca e la Punta della Dogana, ben visibile dalla Piazza di San Marco:

"*Hora dimostrerò il modo che lo suo popolo sì il grosso come il minuto tutto potrà godere solazzi, e belli spettacoli, che si faranno alli suoi tempi: sendo necessarij per conservazione dell'huomo, e si lasserà quello brutto, e basso, e vergognoso del toro, et in luogo suo se ne faranno de belli et onorevoli, et che ogni sorte di popoli potrà vederli, che ognuno haverà lo suo luoco e grado sicome gli ha dato Dio, e la natura così bisogna che ognuno la godi, et il modo sarà con fare uno theatro di pietra grande e commodo per tutti quelli a tali spettacoli e feste: e saranno le intrate aperte a tutti, che hora non sono: e se uno vuole entrare hora a vedere qualche festa de compagni de calza, o per sentire una comedia non può entrare se non è del populo grosso: cosa che non tiene né del giusto, né dell'honesto, ma del partigiano. Adunque per fuggire questi errori si farà un Theatro di pietra grande, ma non di pietra da scarpello: ma di cotta, che non costerà la metà, e sarà opera durabile come di pietra da scarpello: perché la cotta hora che si ha trovato di stucco si in stuccherà; e come si vede tal stucco si converte in sasso perché è fatto di sasso; e per commodità se farà in più anni: e con questo se farà un'habitatione per li signori che vengono a vedere: questa veramente meravigliosa città la quale sarà pubblica e commoda, sì come hora non è alcuna publica, e le Compagnie di Calza si potranno accomodare perché vi sarà la scena che starà sempre fatta, e lo luogo da recitare, e da danzare, e nella piazza che sarà nel mezo circondata da gradi per sedere, che saranno tanti in numero che ognuno lascerà luogo*".[4]

Francesco Sansovino ricorda anche il ***Teatro Michiel di San Cassiano***, edificato in Corte Michiela, dietro il campanile della chiesa di San Cassiano, ed ***Il Teatro Tron*** della stessa zona come già esistenti nella seconda metà del Cinquecento:

"*Sono poco discosto da questo Tempio (chiesa di San Cassiano) due Theatri bellissimi edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata et l'altro rotonda, capaci di gran numero di persone; per recitarvi ne' tempi del Carnevale, Comedie, secondo l'uso della città*"[5].

Il Teatro Tron ospitò nel 1581 la Compagnia dei Confidenti di Giovanni Pellesini (Pedrolino)[6]. Nel primo teatro, nel 1583 e nel 1587, vi recitò la famosa Compagnia dei Gelosi di Francesco Andreini.

***

La diffusione della stampa di Gutenberg cominciando dalla seconda metà del Quattrocento in poi in uno spazio ricco in tutti i sensi com'era la Repubblica di Venezia facilitò la divulgazione dei testi e dell'arte, in genere. L'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo (*Libro de l'inamoramento de Orla*ndo) fu stampato per la prima volta nel 1486-1487 in Venezia presso Piero de Piasi e ristampato nel mese di ottobre 1541 (Vinetia, nuovamente composto da M. Francesco Berni per gli heredi di Lucantonio Giunta), nel 1545 presso Girolamo Scotto e nel 1553 da Comin da Trino.

All'epoca si assiste ad una ampia attività tipografica nella città di Venezia, dell'editoria musicale o della stampa musicale (quella branca dell'editoria che si occupa della stampa di materiale musicale, come partiture, spartiti ed edizioni critiche, ad uso degli esecutori), che fiorisce in questo periodo[7]. Il carattere arcaizzante e ibrido, comune a non pochi altri prodotti drammaturgici del primo Cinquecento, i quali, pur uscendo sotto nome di tragedie o commedie, appartengono a una fase di graduale transizione da esperienze tardo-umanistiche. Prima dell'affermarsi dell'opera come genere, nel Cinquecento si svilupparono forme musicali che ne posero le basi. In particolare, il madrigale drammatico, il mottetto e l'intermezzo teatrale

[4] ASVe, Savi ed Esecutori alle Acque, b. 986, fasc.4, cc.23-25, apud Michela Dal Borgo
[5] Michela Dal Borgo, (a cura di), *Serenissimi teatri*. Catalogo mostra documentaria, Archivio di Stato di Venezia, 13-21 febbraio 2012
[6] Fr. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, in Venetia, MDLXXX apud Michela Dal Borgo
[7] Ester Pastorello, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Leo Olschki Editore, Firenze, 1924, pp. 42

furono fondamentali. Questi generi univano musica e dramma in modi che preannunciavano l'opera.

La famiglia di Antonio Gardano ebbe un ruolo molto importante nel settore delle pubblicazioni musicali a Venezia[8]: stampò madrigali, come quelli di Filippo Azzaiolo, di Orlando di Lasso, di Vincenzo Ruffo, oltre a mottetti, tra i quali *Mottetti del frutto* del 1539, nei quali raccolse molte novità e sempre nel 1539 il *Primo libro di madrigali de diversi a misura di breve a 4 voci (Fior de mottetti tratti dalli mottetti del fiore, liber 1)*; nel 1550 quelli di Adriano et di Jachet, i *Salmi appartenenti alli vesperi per tutte le feste dell'anno, parte a versi, et parte spezzati da cantare a uno et a duoi chori, novamente posti in luce, et per Antonio Gardane con ogni diligentia stampati et correti*, Venezia; nel 1555 *Il primo libro de le muse a cinque voci composte da diversi eccellentissimi musici novamente per Antonio Gardane stampati et corretti con la gionta d'una canzon et uno madregale a otto voci,* Venezia; 1583 - Guglielmo Gonzaga, Madrigali a cinque voci, presso Angelo Gardano, Venezia; nel 1586 *Fiamma ardente de Madrigali et canzoni a cinque voci con un dialogo a dieci de diversi soggetti* di Portio Giovanni Battista, Giuseppe Caimo, Michele Varotto, (presso A. Gardano, in Venetia).

Nel 1566 Claudio Merulo aprì, insieme a Fausto Bertani (Berthanio), a Venezia una tipografia per stampare musica figurata, che condusse fino al 1571. Qui apparve *Il primo libri di Madrigali a 5 voci*, nel 1566.

Sono importanti anche le stampe di musica strumentale, come per esempio quelle di Annibale Padovano.[9] Tra i titoli stampati a Venezia nel Cinquecento ritroviamo quelle di Marco Guazzo[10] attivo a Venezia nel primo Cinquecento, che pubblicò nel 1525 *Comedia di Marco Guazzo intitolata Errori d'amore. Nuovamente stampata con agionta, et per l'autor correta*. (In Venetia, a San Moyse nelle case nove Iustiniane pper Francesco Bindoni, & Mapheo Pasyni compagni, nel anno 1526 del mese di magio), *Discordia d'amore, tragedia di Marco Guazzo*, San Moise (nelle case nove Iustiniane, In Vineggia: per Francesco Bindoni, et Mapheo Pasyni compagni, nel anno 1526 del mese di Magio), *Miracolo d'amore. Satira di Marco Guazzo intitulata Miracolo d'amore. Al Reverendissimo Signor Patriarca de Aquilegia D. Marco Grimani patricio veneto dignissimo* (Stampati in Vinegia, per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino), 1530. Altri titoli del secondo Cinquecento sono del 1558, di Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d' istorici et di filosofi, sì come nel leggerle si potrà chiaramente vedere* (appresso Pietro da Fino, Venetia); del 1563, *Intabolatura de lauto de diversi autori* (appresso Girolamo Scotto, in Vinegia); del 1576, Cipriano de Rore, *Il primo libro dele fiamme vaghi et dilettevoli madrigali a quattro et a cinque voci* (apresso l'Herede di Girolamo Scotto, Vineggia); del 1597, *L'Anfiparnaso, comedia armonica*, musica di Orazio Vecchi, testo di Ignoto, pubblicato a Venezia nel 1597 (appresso Angolo Ardano); *Barca di Venezia per Padova. dentrovi la nuova mescolanza op.12. Dilettevoli madrigali*, musica di Adriano Banchieri, testo di Anonimo, pubblicati nel *Libro II dei Madrigali a 5 voci* nel 1605 a Venezia; *Saviezza giovanile*, madrigale drammatico, musica di Adriano Banchieri, pubblicato a Venezia nel 1628 (stampa del Gardano, apresso Bartolomeo Magni)[11].

---

[8] Elisa Bonaldi, *La famiglia Gardano e l'editoria musicale veneziana del pieno e tardo Cinquecento (1538-1611),* in "Studi Veneziani», n. ser., 20, 1990, pp. 273-302

[9] Andrea Della Corte e Guido M. Gatti, *Dizionario di musica*, Torino, Paravia, 1956, p. 248

[10] tra altre opere, Marco Guazzo è anche l'autore di un Compendio della cui ristampa nel 1552 abbiamo trovato traccia presso la Biblioteca Marciana di Venezia: *Compendio di Meser Marco Guazzo de le guerre di Mahometto gran Turco fatte con venetiani, con il re di Persia, & con il re di Napoli, & quelle di suo figliuolo Baiasit fatte co'l voiuoda de la Valachia, & con il soldan del Cairo, con la morte del magnifico Bertoldo, & altri gran capitani, opera nouamente reuista, corretta, & con gran diligentia ristampata*, impresso in Venetia: per Bartholomeo detto l'Imperadore, et Francesco suo genero, 1552.

[11] S. Carandini, *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Bulzoni Editore, Roma, 2000

Il genere del *madrigale drammatico* combinava la musica polifonica insieme ai testi poetici drammatici, creando una sorta di narrazione musicale. Un vero florilegio di madrigali sarà pubblicato in questo periodo presso le stamperie veneziane: nel 1540, *Madrigali a Quattro Voci di Messer Claudio Veggio, con la Gionta di Sei altri di Arcadelth della misura a breve*, presso Girolamo Scotto (Apud Hieronymum Scotum); nel 1542, *Il primo libro de madrigali a quatro voci* di Domenico Ferrabosco; nel 1547, *Il primo libro de madrigali a quatro voci* di Perissone Cambio; nel 1552, *Il primo libro de madrigali a tre voci a note negre*, di Heliseo Ghibeli (novamente per Antonio Gardane ristampato et da molti errori emendato); nel 1553, *Il primo libro di madrigali a cinque e sei voci con tre dialoghi a sette* (apresso Baldassare Donato), Venezia; nel 1556, *Il secondo libro di madrigali a tre voci*, di Ihan Gero (novamente da Antonio Gardano ristampati et corretti in Venetia); nel 1563, *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, di Bernardo Giacomini (gentilhuomo fiorentino, novamente da lui composti & per Antonio Gardano posti in luce. A cinque voci, apresso Antonio Gardano); nel 1581 *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, di Marenzio Luca, Giacomo Vinconzi, (presso Antonio Gardano, Venetia) e nel 1592 *Il trionfo di Dori che contiene 29 madrigali raccolti dal gentiluomo Veneziano Leonardo Sanudo* (presso A. Gardano, in Venetia).

Sempre nel Cinquecento, anche il "recitar cantando" rappresentava una forma innovativa di espressione musicale e teatrale, caratterizzata dalla fusione di recitazione e canto. Questa pratica nacque nel contesto del tardo Rinascimento, in particolare nelle corti italiane, come risposta al desiderio di conferire maggiore espressività e drammaticità alle rappresentazioni sceniche. Uno dei principali promotori di questo genere fu Jacopo Peri, il cui lavoro culminò nella composizione dell'opera *Dafne*, nel 1598, considerata una delle prime opere liriche; seguì nel 1600 l'*Euridice*, sempre di Peri, che è la più antica opera completa arrivata fino a noi. Queste prime opere cercavano di fondere musica, poesia e teatro in un'unica esperienza artistica, mettendo in risalto la capacità della musica di esprimere le emozioni e narrare storie in modo diretto e coinvolgente. Questa nuova forma d'arte si distinse per l'uso della monodia accompagnata, dove una singola linea melodica, eseguita da un cantante solista, era supportata da un basso continuo strumentale. Tale approccio permetteva una declamazione più naturale del testo, accentuando le emozioni e l'intonazione delle parole. Il "recitar cantando" influenzò profondamente lo sviluppo della musica barocca, aprendo la strada alla nascita dell'opera come genere musicale e teatrale. Grazie a questa innovazione, compositori e librettisti poterono esplorare nuove possibilità espressive, portando la musica ad un livello di coinvolgimento emotivo senza precedenti.

Durante questo secolo, Venezia ha visto una significativa crescita culturale e artistica, gettando le basi per il futuro fiorire dell'opera lirica e l'emergere di importanti compositori che contribuirono allo sviluppo della musica teatrale e corale, elementi che sarebbero diventati fondamentali nell'opera[12]. Tra questi: Adrian Willaert, fondatore della Scuola Veneziana, che introdusse l'uso della policoralità a San Marco, influenzando profondamente la musica sacra e profana a Venezia. Le sue innovazioni nel campo della polifonia ebbero un impatto duraturo sulla musica veneziana. Andrea Gabrieli fu un compositore che contribuì allo sviluppo della musica policorale e degli strumenti, creando sonorità che furono sfruttate anche nelle prime opere liriche. Giovanni Gabrieli, nipote di Andrea, continuò l'innovazione di suo zio.

Verso la fine del Cinquecento, iniziano a vedersi i primi segnali della nascita dell'opera lirica. L'uso della monodia e del recitativo, sviluppati per migliorare la comprensione dei testi cantati, si rivelò un passo cruciale verso l'opera. La Camerata Fiorentina, un gruppo di intellettuali e musicisti attivo a Firenze, iniziò a sperimentare con questi nuovi stili, influenzando anche i musicisti veneziani. Sebbene il Cinquecento non sia il secolo dell'apice dell'opera lirica, Venezia ha svolto un ruolo fondamentale nello sviluppo delle forme musicali

[12] Giuseppe Tassini, *Feste, spettacolo, divertimenti, piaceri degli antichi veneziani,* Venezia, Libreria Filippi Editrice, 1961, p. 26

e teatrali che hanno portato alla sua nascita. A partire dall'apparizione del genere operistico, il fine Cinquecento rappresenta uno dei momenti cruciali nella storia della musica occidentale. Le innovazioni musicali e la vivace scena culturale della città hanno creato le condizioni ideali per il successivo sviluppo dell'opera nel Seicento.

Il primo Seicento viene con le trasformazioni del genere della fase cortigiana, spostando l'udienza dalla corte al teatro pubblico. In questo periodo assistiamo al mutare dei caratteri drammaturgici e stilistici e allo sviluppo della favola per musica cortigiana. I palazzi veneziani hanno fatto parte integrante delle feste e dei grandi ricevimenti nell'epoca barocca[13]. Il Seicento è il secolo del Barocco, un periodo caratterizzato da un'arte e una letteratura ricche di dettagli, emotivamente intense e spesso dedicate a temi religiosi e morali. Questo stile influenzava anche il teatro, che diventava uno strumento di propaganda e di educazione morale e religiosa. Durante questo secolo il teatro veneziano vide una varietà di rappresentazioni teatrali, inclusi drammi sacri e profani. Il *Pastor fido*, tragicommedia pastorale, libretto di Giovanni Battista Guarini, musica di autori vari, ispirata all'*Aminta* di Torquato Tasso, è uno dei lavori più celebri di quel periodo, ed è importante notare che questo dramma pastorale, scritto tra 1580-1585 e pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1590, ebbe una grande influenza nel teatro del Seicento[14]. Il *Pastor fido* rappresenta uno dei punti più alti del teatro pastorale rinascimentale; a Venezia, centro culturale e artistico di grande importanza, esso trovò sicuramente uno spazio significativo nelle programmazioni teatrali. Una delle esecuzioni a Venezia fu nel gennaio 1602, al ***Palazzo dell'Arcivescovo***[15]. La città era nota per il suo vivace panorama teatrale, che comprendeva teatri pubblici e privati, così come rappresentazioni nelle residenze nobiliari e religiose. Le prime rappresentazioni teatrali nel Palazzo dell'Arcivescovo rappresentarono un fenomeno di grande rilievo culturale e sociale; erano probabilmente drammi sacri, in linea con la funzione religiosa del luogo e avrebbero incluso rappresentazioni di storie bibliche, vite dei santi e altre opere a tema religioso, in una città che era un importante centro artistico e culturale, ospitava spettacoli teatrali che riflettevano le tendenze artistiche e culturali dell'epoca. Le rappresentazioni teatrali nel Palazzo dell'Arcivescovo a Venezia non erano solo eventi religiosi, ma anche sociali; venivano frequentate da un pubblico variegato che includeva membri del clero, nobiltà e cittadini comuni. Questi spettacoli contribuivano a consolidare il ruolo della Chiesa nella vita quotidiana dei veneziani e a rafforzare i legami sociali e culturali all'interno della comunità. Le rappresentazioni teatrali in questo Palazzo durante il Seicento spesso includevano temi religiosi, con drammi sacri che celebravano la fede cattolica e i suoi santi e furono eventi di grande importanza culturale e sociale, fortemente influenzati dal contesto barocco e dalla Controriforma, che utilizzavano il teatro come strumento di educazione religiosa e di intrattenimento; la Chiesa cattolica, in risposta alla Riforma protestante, utilizzava il teatro come mezzo per educare il popolo e per diffondere i valori del cattolicesimo.

Durante il Seicento, anche il ***Palazzo Mocenigo*** fu uno dei centri culturali e sociali della vita veneziana, e ospitò numerose rappresentazioni teatrali. Le rappresentazioni teatrali al Palazzo Mocenigo riflettevano la ricchezza e la cultura della famiglia. Il teatro era una forma d'arte molto apprezzata a Venezia, e le famiglie nobili spesso ospitavano spettacoli nelle loro residenze private. Le rappresentazioni teatrali nei palazzi nobiliari erano eventi esclusivi e privati, riservati a un pubblico selezionato di ospiti e dignitari. I Mocenigo erano noti per essere mecenati delle arti, e il palazzo divenne un luogo dove poeti, drammaturghi e musicisti potevano esibirsi; le opere teatrali messe in scena spaziavano dai drammi classici alle

[13] Zorzi, L., Murano, M. T., Prato, G., Zorzi, E. (a cura di), *I teatri pubblici di Venezia (sec. XVII-XVIII*), catalogo della mostra documentaria, La Biennale di Venezia, Venezia, 1971, p. 36

[14] Delfina Forti, *I drammi pastorali del 1600 e le rappresentazioni a Venezia prima del teatro*. Estratto dal fascicolo 1 dell'Ateneo Veneto, Tipografia Orfanotrofio di A. Pellizzato, 1903, p. 21

[15] Franca Angelini, *Eros e nomos nel Pastor Fido di Guarini*, in «Teatri Barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600», Bulzoni, Roma, 2000, p. 399

commedie, e spesso includevano spettacoli di musica e di balletto. Claudio Monteverdi compose *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, ispirato al canto XII della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, che fu rappresentato nel 1624 in questo Palazzo, in occasione del Carnevale. Nel 1630 *Proserpina rapita* dello stesso Monteverdi fu rappresentata qui[16].

Il teatro barocco era noto anche per gli intermezzi musicali, brevi opere musicali eseguite tra gli atti principali di una rappresentazione teatrale. L'intermezzo era una breve rappresentazione musicale inserita tra gli atti di una commedia o tragedia; spesso includevano elementi comici e allegorici e utilizzavano una musica che iniziava a esplorare l'uso della monodia, oppure una singola linea melodica con accompagnamento, precursore dello stile operistico. Questi intermezzi servivano a intrattenere il pubblico e a mantenere l'attenzione tra una parte e l'altra dello spettacolo; la coppia d'intermezzi, che costituivano un'unica vicenda, era rappresentata fra i tre atti di un'opera seria[17].

L'arrivo del melodramma a Venezia rappresenta l'evento più importante del teatro barocco. Prodotto all'interno di un sistema di mercato diffuso e continuo, il genere subisce a Venezia notevoli mutamenti. Lontano dagli ambienti colti dei circoli accademici, i librettisti si sentono più liberi rispetto alle convenzioni letterarie. Gli atti dell'opera, dai cinque tipici del teatro classico, diventano tre: dopo qualche decennio scompare il prologo[18]. Le opere moltiplicano i cambi di ambientazione. Le ricche orchestre di corte sono sostituite da pochi strumenti. Si riduce l'impiego del recitar cantando, stile nato in un ambiente colto, ma percepito presto come noioso. Queste sezioni di "stile recitativo" in versi sciolti, sempre meno espressive, alla fine servono a far progredire velocemente l'azione fra "i numeri chiusi", come le arie. Il soggetto del dramma e le sue caratteristiche musicali sono scelti anche in funzione delle voci disponibili; sono apprezzate in modo particolare le voci femminili e la dolcezza della voce dei castrati.

Le opere veneziane del Seicento erano note per la loro spettacolarità e il loro impegno nell'intrattenere il pubblico; questa enfasi sullo spettacolo rifletteva il gusto veneziano per il fasto e la teatralità. Le produzioni erano spesso grandiose, con elaborate scenografie, costumi opulenti e complessi effetti scenici. Le trame delle opere spesso attingevano alla mitologia, alla storia antica e alla letteratura, con un forte interesse per i temi dell'amore, del potere e del destino; le storie erano raccontate attraverso una combinazione di recitativi, arie e cori, con una crescente importanza delle arie solistiche che permettevano ai cantanti di esibire la loro virtuosità vocale. L'opera veneziana del Seicento ebbe una duratura influenza sullo sviluppo dell'opera in Europa; la sua democratizzazione e commercializzazione aprirono la strada alla creazione di teatri d'opera pubblici in altre città italiane ed europee. Inoltre, i compositori veneziani influenzarono notevolmente i loro contemporanei e successori, contribuendo alla formazione di uno stile operistico che sarebbe evoluto nei secoli successivi.

Il teatro barocco fece largo uso di macchine sceniche per creare effetti speciali. Queste macchine permettevano la realizzazione di scene spettacolari, come l'ascesa al cielo dei santi o le apparizioni miracolose, che avevano un forte impatto visivo ed emotivo sul pubblico. Un esempio famoso di questo tipo di spettacolo potrebbe essere la "Sacra rappresentazione", una forma di teatro religioso che narrava episodi della Bibbia o della vita dei santi, spesso messa in scena durante festività religiose; queste rappresentazioni potevano essere molto elaborate, con costumi ricchi e scenografie dettagliate.

Lo sviluppo del teatro lirico nel Seicento a Venezia rappresenta un capitolo fondamentale nella storia di questa forma d'arte. Le prime forme di opera si svilupparono in Italia all'inizio del Seicento, ma fu a Venezia che l'opera divenne per la prima volta un fenomeno di massa. Nel XVII secolo, Venezia divenne uno dei principali centri operistici

[16] https://ateneoveneto.org/it/commemorazione-monteverdi/ consultato il 12 dicembre 2024
[17] Giorgio Padoan, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565),* Neri Pozza Editore, Vicenza, 1982, p. 41
[18] Luca Zoppelli, *L'opera. Il Seicento e il Settecento, IcON, 2003*

d'Europa, contribuendo significativamente all'evoluzione dell'opera come genere. Venezia era una delle città più prospere e cosmopolite d'Europa, con una fiorente economia basata sul commercio e una vivace scena culturale, un crocevia di scambi non solo commerciali ma anche culturali, che favorirono lo sviluppo di nuove forme di intrattenimento; fu in questo ambiente dinamico, l'opera lirica trovò terreno fertile per crescere e prosperare.

È il secolo in cui i ***Teatri di Santi Giovanni e Paolo di San Samuele, di San Salvatore e di San Cassiano*** saranno eretti e in cui si assiste ad un'intensa attività artistica. Lo testimonia di nuovo Fr. Sansovino:

"*Sono eretti in questa Città quattro principalissimi Teatri, uno situato su le fondamente nuove (detto di Santi Giovanni e Paolo, per eser ivi vicino) di Giovanni Grimani, che per esser prima fabricato di tavole, e non tutto sopra il suo terreno, lo trasportò con prestezza incredibile, in poca distanza, fopra il suo proprio fondo, mostrando anco in ciò quella generosità d'animo, che fù sempre ne suoi Maggiori, e ch'è sua propria, facendolo erger tutto di pietra. Et un' altro pure del medesimo Signore posto à S. Samuele. Gl'altri due sono uno à S. Salvatore, l'altro à S. Cassano. In quello di S. Giovanni e Paolo si recitano il Carnevale Opere Musicali con maravigliose mutationi di Scene , Comparse maestose, e ricchissime machine, e voli mirabili; vedendosi per ordinario risplendenti Cieli, Deitadi, Mari, Reggie, Palazzi, Boscaglie, Foreste, & altre vaghe, e dilettevoli apparenze. La Musica è sempre esquisita, facendosi scelta delle miglior voci della Città, conducendone anco da Roma, di Germania, e d'altri luoghi, e specialmente donne, le quali con la bellezza del volto, con la ricchezza de gl'habiti, con il vezzo del Canto, con l'attioni proprie del Personaggio che rappresentano, apportano e stupore, e meraviglia. L'istesso si fa medesimamente in quelli di S. Salvatore, e di S.Cassano. Nel Teatro di S. Samuele si recitano per ordinario Comedie, come si fà in qualche tempo anco nelli di San Cassano, e San Salvatore*."[19]

Nel 1636 la famiglia Tron riesce ad ottenere dal Consiglio dei Dieci il permesso di ricostruire il ***Teatro San Cassiano (Cassano)*** che, sfortunatamente, aveva subito gravi danni a causa di un incendio (il permesso venne ottenuto per rappresentare non più commedie, ma per essere destinato al teatro musicale) e che fu inaugurato nel seguente anno, cioè nel 1637. Da quel momento in poi si può parlare di un teatro musicale pubblico a pagamento: la fondazione del teatro come spazio pubblico a pagamento ha cambiato il modo in cui l'opera veniva fruita, rendendola accessibile non solo all'aristocrazia, ma anche ad un più ampio segmento della popolazione. Il Teatro San Cassiano ha ospitato molte delle prime opere pubbliche di compositori celebri, tra cui Francesco Cavalli (1602-1676), allievo di Monteverdi, uno dei principali compositori operistici veneziani del Seicento, che vi presentò molte delle sue opere, caratterizzate da una maggiore enfasi sulla melodia e da un uso più drammatico delle voci e dell'orchestra. Sempre in riferimento al Teatro San Cassiano, come curiosità, abbiamo notato che nel Settecento, Giacomo Casanova (1725-1798) iniziò la sua attività come confidente per gli Inquisitori di Stato nel 1776, con lo pseudonimo di Antonio Pratolini. Il 1° dicembre riferisce agli Inquisitori di Stato di alcuni eccessi che avvengono in questo teatro:

"*Non vidi ne' teatri eccessive licenze o scandali degni di essere riferiti alla sapienza di Vostre Eccelenze, ma ne scoprii bensì di importanti nel Teatro a San Cassano aperto sei giorni fa. Donne di malavita e giovinotti prostituiti commettono ne' palchi in quarto ordine que' delitti che il governo, soffrendoli, vuole almeno che non siano esposti all'altrui vista. Ciò avviene dopo l'opera. Un provido comando, che il Teatro non debba rimanere oscuro se non*

[19] Francesco, Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descrita in XIIII libri da m. Fr. S. nella quale si contegono tutte le guerre passate con l'attioni illustri di molti Senatori. Le vite de i Principi & gli scrittori veneti del tempo loro. Le chiese, Fabriche, edifici & palazzi publichi & privati. Le leggi, gli ordini & gli usi antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili & degne di Memoria*, Venetia, 1581; con aggiunta di Giustiniano Martinioni, primo prete titolato in SS. Apostoli, appresso Steffano Curti, Venetia, 1663, Libro Decimo, p. 397

dopo che tutti sieno usciti da' palchi, potrebbe essere un facile rimedio ad una parte di questo male. Quegli uomini che hanno l'incombenza di visitare i palchi dopo terminata la rappresentazione, potrebbe eccitare ad uscirne quelli de' quali la soverchia dimora pò facilmente essere sospettata".[20]

Il teatro fu chiuso definitivamente nel 1812 e successivamente demolito. Il Teatro San Cassiano è un simbolo dell'innovazione culturale di Venezia e della nascita dell'opera come forma d'arte popolare. La sua esistenza ha avuto un impatto duraturo sullo sviluppo del teatro e della musica in Europa. Recentemente, è stato avviato un progetto per ricostruire il Teatro San Cassiano nella sua forma originale del XVII secolo, con l'obiettivo di ripristinare un pezzo significativo della storia culturale veneziana e mondiale e festeggiare i 4 centenari dalla sua prima edificazione.

Il ***Teatro di San Moisè***, poi ***Teatro Minerva***, fu eretto dai fratelli Lorenzo ed Alvise Giustinian, una delle famiglie veneziane più nobili, nel 1620. Quasi dopo due decenni, nel 1638, fu riadattato per ospitare opere in musica. Nel 1680 fu internamente demolito e provvisoriamente destinato alla rappresentazione di "drammi con marionette" e poi ricostruito nel 1684 per il carnevale del 1685. Durante il XVII e XVIII secolo, il Teatro San Moisè fu uno dei principali centri per l'opera barocca a Venezia. Molti compositori noti, come Antonio Vivaldi, Baldassare Galuppi e poi Carlo Goldoni vi presentarono le loro opere.

Il ***Teatro di San Luca*** o di ***San Salvatore (Salvador)***, poi ***Teatro Apollo*** e ***Teatro Goldoni***, fu eretto dalla famiglia Vendramin nel 1622. Distrutto da un incendio durante il carnevale del 1653, fu ricostruito e ultimato tra il 1660-1661. Nuovamente restaurato, fu riaperto nel 1685. Nel corso del XVIII secolo si impose quale principale teatro per la rappresentazione della commedia. Il teatro fu uno dei palcoscenici principali per le opere di compositori italiani come Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti. Gaetano Donizetti ha contribuito a consolidare il bel canto e ha ampliato le possibilità espressive dell'opera lirica con opere come *Lucia di Lammermoor* e *L'elisir d'amore*. Le sue opere sono state molto apprezzate dal pubblico veneziano. La sua storia contribuì ampiamente alla ricca eredità culturale di Venezia e rimane un esempio del vivace panorama teatrale veneziano durante i secoli passati.

Il ***Teatro di Santi Giovanni e Paolo*** fu edificato dalla famiglia Grimani nel 1635. Dopo un primo restauro fu inaugurato nel carnevale del 1639 e tra il 1640 e il 1656 scrissero per questo teatro illustri compositori, quali Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli.

Il Teatro ***Sant'Apollinare***, detto anche ***Novissimo***, è un'importante testimonianza della storia teatrale veneziana. Fondato nel 1651 nei pressi della chiesa di Sant'Apollinare, è significativo per diversi motivi, tra cui il fatto che è stato uno dei primi teatri aperti al pubblico di Venezia ad offrire spettacoli a pagamento. Fu costruito da Carlo Medebach, un impresario teatrale dell'epoca. Anche se di dimensioni ridotte, era noto per la sua buona acustica e per la qualità delle sue produzioni teatrali; cessò l'attività nel 1657.

Il ***Teatro di San Samuele***, poi ***Teatro Camploy***, edificato da Giovanni Grimani nel 1655, fu restaurato verso la fine del secolo, quando iniziò ad ospitare drammi musicali, sebbene la commedia resti il genere più rappresentato. Distrutto da un incendio nel 1747, riaprì nel 1748, imponendosi ben presto come il teatro più importante per l'opera buffa, anche grazie all'apporto di Carlo Goldoni e di Baldassare Galuppi (un altro gigante dell'opera veneziana, noto per aver contribuito allo sviluppo dell'opera buffa con opere come *Il filosofo di campagna*, dramma giocoso per musica, libretto di Carlo Goldoni, prima esecuzione il 26 ottobre 1754), mirabili artefici dell'opera comica veneziana.

Il Teatro di San Giovanni Grisostomo poi ***Teatro Malibran***, fu eretto nel 1677 dalla famiglia Grimani, nella parrocchia di San Giovanni Grisostomo e fu inaugurato nel carnevale

[20] ASVe, Inquisitori di Stato, b. 565, apud Michela Dal Borgo

del 1678. Tra l'apertura del teatro di San Cassiano (Cassano) e l'apertura del Teatro di San Giovanni Grisostomo a Venezia furono rappresentate più di 150 opere. Divenne ben presto il più importante teatro d'opera della città e "il più famoso Teatro d'Europa"[21]. Durante il XVIII secolo, continua quasi ininterrottamente l'attività con un repertorio tradizionale, comprendente soprattutto melodrammi, ma anche drammi pastorali. Il teatro vide la prima assoluta di diverse opere di grandi compositori come Vivaldi, Albinoni e Scarlatti. Fu un centro culturale e sociale molto frequentato dall'aristocrazia e dalla borghesia veneziana. Nell'Ottocento fu chiamato *Teatro Malibr*an, in onore della celeberrima cantante Maria Malibran.

Il Teatro di Sant'Angelo, eretto tra il 1676-1677 dall'impresario Francesco Santurin fu inaugurato nel carnevale del 1677. Restaurato nel 1693, introdurrà nel repertorio l'opera buffa e soprattutto la commedia. Questo teatro è noto soprattutto per il suo legame con Antonio Vivaldi, il celebre compositore e violinista veneziano. Vivaldi lavorò come direttore musicale del teatro e vi mise in scena molte delle sue opere tra il 1715 e il 1718. Il teatro raggiunse il massimo splendore a metà del Settecento, grazie anche all'apporto di Carlo Goldoni e della Compagnia comica di Gerolamo Medebach; alla fine dell'Ottocento fu demolito.

Tra la fine del Seicento e la metà del Settecento a Venezia si apriranno dieci sale teatrali. Nel Settecento, l'opera lirica ebbe un impatto profondo sulla cultura veneziana. All'epoca, Venezia era una città-stato indipendente e un centro commerciale di primaria importanza. La sua ricchezza e il suo cosmopolitismo favorirono un ambiente in cui l'arte e la cultura potevano prosperare. La città era conosciuta per i suoi splendidi palazzi, le chiese magnificamente decorate e una vita sociale vivace; in questo contesto, l'opera lirica trovò terreno fertile per il suo sviluppo e la sua diffusione. Il Settecento vide l'emergere di compositori straordinari che lasciarono un'impronta indelebile sulla storia dell'opera. Nel giro di pochi anni il numero di teatri dedicati al genere comico superò a Venezia e altrove, quello de teatri dedicati all'opera seria. La nuova forma di spettacolo si poteva produrre con costi minimi ed era sempre più gradita dal pubblico, socialmente in crescita, della classe media. Le opere spesso trattavano temi di amore, potere, intrighi e commedia, offrendo una forma di intrattenimento che era al tempo stesso elevata e accessibile; la popolarità dell'opera contribuì anche alla diffusione della lingua italiana e delle innovazioni musicali in tutta l'Europa. Questi teatri non erano solo luoghi di spettacolo, ma anche centri di aggregazione sociale dove l'aristocrazia e la borghesia potevano incontrarsi, socializzare e godere delle nuove opere[22].

Il ***Teatro di San Benedetto (Beneto***), poi ***Teatro Gallo*** e ***Teatro Rossini***, fu eretto dalla famiglia Grimani intorno al 1753 e fu inaugurato nel dicembre 1755. Subì lavori di restauro nel 1759 e successivamente fu ceduto nel 1766 ai proprietari dei palchi, costituitisi in "società". Nel 1774 fu totalmente distrutto da un incendio.[23] Nel 1868, il teatro fu rinominato *Teatro Rossini* in onore del famoso compositore Gioachino Rossini, figura molto influente nel mondo della musica e dell'opera.

L'opera seria settecentesca trova la sua incarnazione ideale nei drammi per musica scritti da Metastasio tra 1724 e 1770. Le trame dei suoi drammi - in cui l'aristocrazia europea del Settecento trovò uno specchio della propria condizione umana - di esclusivo soggetto elevato, ma quasi sempre a lieto fine, sono chiare e interessanti. L'aria nasce con naturalezza dal recitativo e ne approfondisce le implicazioni morali e sentimentali; la qualità linguistica è eccellente e la versificazione ha un carattere scorrevole e naturale. Mentre l'opera di soggetto eroico affrontava la crisi del modello metastasiano, L'Europa assisteva al fenomeno della rapida espansione dell'opera comica, chiamata anche *opera buffa* o *dramma giocoso*. Sebbene

[21] Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto, Venezia,* I, in «Teatri effimeri e nobili imprenditori», edito da Fiore, Venezia, 1995, p. 91

[22] Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano,* II, Loescher, Torino, 1891, p. 53

[23] Ludovico Zorzi*, Intorno allo spazio scenico veneziano,* in «Venezia e lo spazio scenico»*,* a cura di Manlio Brusatin, Venezia, 1980

l'opera buffa abbia assunto un'importanza sociale e culturale pari a quella seria solo a metà del secolo, essa aveva avuto molti decenni prima: risaliva all'epoca quando la riforma classicista del libretto d'opera aveva eliminato scene e personaggi comici. Questi elementi, estromessi dal dramma di soggetto eroico, non scomparvero dal palcoscenico, ma si riorganizzarono secondo strutture formali propriee.

Un'altra figura chiave a Venezia fu Carlo Goldoni, grande autore drammatico, che, sebbene più noto come commediografo, collaborò con molti compositori dell'epoca, scrivendo libretti per opere che combinavano elementi comici e drammatici; si dedicò frequentemente al dramma giocoso e contribuì a donare al genere un nuovo spessore. Fra gli stereotipati personaggi seri e buffi della tradizione comica, Goldoni inizia a inserire personaggi di "mezzo carattere" che hanno caratteristiche più sfumate e più realistiche. Impiegato, a turno, da diverse compagnie teatrali, scrive per la truppa del Teatro San Samuele di Giuseppe Imer[24], per quella di Girolamo Medebach e poi per i fratelli Vendramin, che possedevano il Teatro San Luca di Venezia. Diventa membro della più prestigiosa accademia italiana, l'Arcadia, e firmerà la prima edizione delle sue opere con lo pseudonimo Polisseno Fegejo[25]. La scena italiana aveva bisogno di una riforma, che puntava sul rinforzo della commedia "di carattere" versus la quasi scomparsa commedia dell'arte. Superare e dissolvere la commedia "improvvisa", non partendo dalla tradizione letteraria recente, ma dal linguaggio e dalla materia della stessa Commedia dell'Arte[26] era una provocazione alla quale Goldoni risponderà con un afflusso di commedie, intermezzi, melodrammi e canovacci. La coerenza letteraria[27] diventa il dovere dello scrittore e si basa sul talento degli attori e sul pubblico che deve percepire ciò che succede sul palcoscenico, cominciando dalla riforma della tecnica drammatica, fino alla riforma del contenuto di idee. Tra tutte queste azioni drammatiche, il nucleo di commedie in italiano o nel dialetto veneziano ha un valore fondamentale nella storia del teatro italiano ed europeo ed è qui che si ritrae con poetico e raffinato realismo e con grande tecnica, la vita di Venezia.[28]

Goldoni si dedicò frequentemente al *dramma giocoso* e contribuì a donare al genere un nuovo spessore. Fra gli stereotipati personaggi seri e buffi della tradizione comica, Goldoni inizia a inserire personaggi di "mezzo carattere" che hanno le caratteristiche più sfumate e più realistiche. *Griselda*, dramma per musica, libretto di Apostolo Zeno e Carlo Goldoni, musica di Antonio Vivaldi ebbe la prima esecuzione il 18 maggio 1735, al Teatro San Samuele di Venezia. La sua collaborazione con Galuppi portò alla creazione di opere che riflettevano i cambiamenti nella società veneziana e la crescente popolarità dell'opera buffa. Tra le collaborazioni con Galuppi menzioniamo *L'Arcadia in Brenta*, dramma comico, libretto di Carlo Goldoni, musica di Baldassarre Galuppi, rappresentata il 14 maggio 1749 al Teatro Sant'Angelo di Venezia; *Arcifanfano re dei matti*, dramma comico per musica, libretto di Carlo Goldoni, musica di Baldassarre Galuppi, scritta per il carnevale del 1750 e messa in scena al Teatro San Moisè di Venezia; *La diavolessa*, dramma giocoso, libretto di Carlo Goldoni, musica di Baldassarre Galuppi, la cui prima esecuzione fu al Teatro San Samuele nel novembre 1755; *Buovo d'Antona*, dramma giocoso per musica, libretto di Carlo Goldoni, musica di Tommaso Traetta, rappresentata il 26 dicembre 1758, al Teatro San Moisè; *L'amore artigiano*, dramma giocoso per musica, libretto di Carlo Goldoni, musica di Gaetano Latilla, messa in scena il 27 dicembre 1760, al Teatro Sant'Angelo di Venezia[29].

L'opera lirica nel Settecento a Venezia rappresenta un periodo di grande creatività e innovazione. I teatri veneziani, i compositori di talento e le opere straordinarie di questo secolo

[24] Smaranda Bratu Elian, *Cronologie*, in «Carlo Goldoni, Teatro I», Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 33
[25] idem, p. 36
[26] Giovanni Antonucci, *op. cit.*, p. 50
[27] Carmelo Alberti, *Teatrul lui Carlo Goldoni, de la Veneţia în Europa*, in «Carlo Goldoni, Teatro I», Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 6
[28] idem, p. 8
[29] Carmelo Alberti, *L'invenzione del Teatro. Storia di Venezia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1997, p. 28

hanno lasciato un'eredità duratura che continua a influenzare la musica e la cultura contemporanea. La città, con la sua vibrante vita culturale e sociale, ha offerto un palcoscenico unico dove l'opera lirica poteva fiorire e affascinare generazioni di spettatori.

Il ***Teatro La Fenice*** fu costruito nel 1792 per sostituire il Teatro *San Benedetto* dopo una disputa legale, ebbe una storia affascinante e turbolenta, inclusi numerosi incendi e ricostruzioni. L'8 agosto 1787, La Società del Teatro di San Benedetto (Benetto) rivolge una supplica al Consiglio di Dieci per ottenere facoltà di erezione di un nuovo teatro atto a nobili trattenimenti alla Città. La *Società del Teatro di San Benetto*, composta di sessantacinque Famiglie Patrizie e di venticinque onesti Benestanti riceve il permesso di erigere un nuovo teatro; il progetto dell'architetto Giannantonio Selva vince il concorso indetto per l'erezione del nuovo teatro.

Venezia ha visto la presenza di alcuni dei più grandi compositori dell'epoca, tra cui Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi. Questi compositori hanno portato innovazioni stilistiche e tematiche che hanno contribuito a evolvere l'opera lirica. Anche se Rossini ha avuto il suo periodo di maggiore attività prima della metà del secolo, la sua influenza ha continuato a farsi sentire. Le sue opere, caratterizzate da una brillantezza melodica e un uso virtuoso della voce, sono state frequentemente rappresentate a Venezia. Il Teatro La Fenice è stato e rimane un simbolo di rinascita ed il cuore pulsante dell'opera lirica a Venezia. Ha visto la prima del mondo di molte opere di compositori celebri come Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini ed ha ospitato le prime di opere famose come *Rigoletto*, *La Traviata* e *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi. *Ernani*, dramma lirico in 4 parti, su un libretto del veneziano Francesco Maria Piave, fu messa in scena il 10 marzo 1844; nonostante il fatto che ebbe pesanti censure da parte della polizia austriaca, trionfò al Teatro La Fenice ed aprì una serie trionfale. *Attila*, dramma lirico in un prologo e tre atti, libretto di Temistocle Solera, rappresentata il 17 marzo 1846, fu ricevuta dai veneziani con enorme entusiasmo poiché raccontava della nascita stessa della città: "Ha avuto successo lietissimo alla prima sera ed ha fatto fanatismo alla seconda rappresentazione" (G. Verdi). *Rigoletto*, opera in tre atti, musica di Giuseppe Verdi, libretto di Francesco Maria Piave, rappresentata l'11 marzo 1851, fu un vero trionfo per Giuseppe Verdi, che fu consacrato dalla stampa come un genio. La prima di *La Traviata*, il 6 marzo 1853, melodramma in tre atti, libretto di Francesco Maria Piave, fu invece un fiasco clamoroso: "La Traviata ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti. Il tempo giudicherà!" (G. Verdi in una lettera ad Emanuele Muzio) e poi all'editore Ricordi: "Sono dolente di darti una triste notizia, ma non posso nasconderti la verità. *La Traviata* ha fatto fiasco. Non indaghiamo le cause. La storia è fatta così"[30]. Nel 1854, nella ripresa dell'opera, le fu attribuito un grande successo.

L'ultima prima veneziana di Verdi fu messa in scena alla Fenice, nel marzo del 1857, *Simon Boccanegra*, e non ebbe successo: "Ha fatto fiasco quasi altrettanto grande che quello della Traviata" (lo confessa Verdi), ma alla seconda rappresentazione i fortissimi applausi ne decretarono il successo. Altre prime notevoli dell'Ottocento furono il 25 gennaio 1855, *L'ebreo*, melodramma tragico di un prologo e tre atti, libretto di Antonio Boni, musica di Giuseppe Apolloni. Venezia, Teatro La Fenice; la prima assoluta *Don Diego de' Mendoza* di Giovanni Pacini nel 1867; *La bohème*, commedia lirica in quattro atti, libretto e musica di Ruggero Leoncavallo, la prima al Teatro La Fenice il 6 maggio 1897.

Il Teatro La Fenice è stato distrutto e ricostruito più volte (1792, 1836, 1996). Dopo l'incendio del 1996, che distrusse completamente il teatro, l'ultima rinascita è avvenuta nel 2004. Nonostante i devastanti incendi, *La Fenice* ha continuato a risorgere dalle sue ceneri, simbolizzando la resilienza e la continuità culturale di Venezia. Nei nostri giorni, il teatro ospita una vasta gamma di opere classiche e moderne, liriche, sinfoniche e di balletto, attirando sia

[30] Patrizia Palumbo, *Sinossi. La Traviata di Giuseppe Verdi*, in «Columbia University all'opera, consultato il 9 gennaio 2025

artisti di fama mondiale che giovani talenti emergenti ed è il fulcro della vita operistica veneziana (con le Sale Apollinee ed il Teatro Malibran). La Fenice è anche sede del celebre Carnevale di Venezia, con eventi speciali e spettacoli durante il periodo del carnevale, rievocazioni storiche, come sarebbero l'incoronazione della Maria del Carnevale, (scelta tra le 12 Marie, evento che fa parte dalla Festa delle Marie, una tradizione vecchia più di mille anni), uno degli ultimi eventi del Carnevale[31].

Nella prima metà dell'Ottocento, specificamente durante la Repubblica Veneta di Daniele Manin (22 marzo 1848 – 24 agosto 1849), l'attività teatrale a Venezia fu quasi totalmente sospesa, ad eccezione di alcune rappresentazioni di carattere patriottico finalizzate alla raccolta di fondi da destinarsi in beneficenza[32], ma il XIX secolo è stato un periodo di grande fermento per l'opera lirica in Italia, e Venezia ha giocato un ruolo decisivo nello sviluppo di questo genere musicale. Nel periodo successivo vennero edificati altri sedici teatri e nei decenni che seguiranno Venezia possedette il primato a livello europeo di Città dell'Opera per eccellenza. Con una ricca tradizione, la città lagunare ha saputo adattarsi e rinnovarsi, diventando un importante centro di produzione e diffusione dell'opera lirica. L'opera lirica a Venezia nel Ottocento rappresenta un fondamentale capitolo della storia culturale italiana. I teatri veneziani, i compositori di talento e un pubblico entusiasta hanno contribuito a creare un ambiente vibrante e innovativo che ha lasciato un'impronta duratura nella storia dell'opera; non era solo un passatempo per l'élite, ma un fenomeno culturale che coinvolgeva ampie fasce della popolazione. Nel giro di pochi anni il numero di teatri dedicati al genere comico superò a Venezia e altrove, quello de teatri dedicati all'opera seria. La nuova forma di spettacolo si poteva produrre con costi minimi ed era sempre più gradita dal pubblico, socialmente in crescita, della classe media; i teatri erano frequentati da persone di diverse classi sociali, e le rappresentazioni operistiche erano momenti di grande partecipazione collettiva. L'opera serviva anche come veicolo di idee politiche e sociali, soprattutto durante il Risorgimento, quando molti compositori e librettisti usarono le loro opere per trasmettere messaggi patriottici. Il secolo seguente, il Novecento rappresenta un periodo di particolare interesse e trasformazione per l'opera lirica nella città lagunare, segnato da innovazioni artistiche, cambiamenti sociali e sfide economiche. Questo periodo ha visto una diversificazione del repertorio operistico a Venezia, con l'inclusione di opere moderne e contemporanee, dimostrando l'apertura della città alle nuove correnti musicali. Particolare rilevanza ha avuto anche la figura di Gian Francesco Malipiero, veneziano di nascita, che ha svolto un ruolo cruciale nella riscoperta e nella valorizzazione della musica antica italiana, oltre a contribuire con proprie opere liriche che riflettevano una sintesi di tradizione e modernità. Il Novecento è stato anche un secolo di sfide per l'opera lirica a Venezia; le due guerre mondiali, i cambiamenti economici e le trasformazioni sociali hanno influito profondamente sulle istituzioni culturali. Nonostante ciò, la città è riuscita a mantenere una vivace scena operistica, grazie anche al sostegno di mecenati e alle iniziative pubbliche e private volte a preservare il patrimonio culturale. L'opera lirica a Venezia nel Novecento rappresenta un microcosmo delle trasformazioni artistiche e culturali del secolo. La capacità di Venezia di mantenere viva la tradizione operistica, pur accogliendo e integrando le nuove tendenze musicali, è una testimonianza della sua resilienza culturale e del suo ruolo come crocevia internazionale della musica e delle arti. Il Teatro La Fenice, in particolare, continua a essere un faro di eccellenza artistica, dimostrando che, nonostante le sfide, l'opera lirica rimane un elemento vitale e dinamico del patrimonio culturale veneziano[33].

[31] Nicola Mangini, *I teatri di Venezia,* Mursia Editore, Milano, 1974, p. 17
[32] Michela dal Borgo (a cura di), *Serenissimi teatri*. Catalogo mostra documentaria, Archivio di Stato di Venezia, 13-21 febbraio 2012
[33] Nicola Mangini, op. cit.

Purtroppo due bellissimi palazzi novecenteschi, quello del Teatro Italia, in Campiello de l'Anconeta, nel sestiere di Cannaregio, edificato nel 1915 dall'architetto Giovanni Sardi, e quello del Cinema Teatro Progresso, sulla Strada Nova, sempre nel sestiere di Cannaregio, vicino al palazzo Ca' d'Oro e alla fermata del vaporetto con lo stesso nome, oggi non hanno più una destinazione artistica. Il primo è un bellissimo esempio di architettura neogotica lagunare con dei bellissimi affreschi (eseguiti dal pittore Veneziano Alessandro Pomi con un'allegoria intitolata *La Gloria d'Italia* e con dei decori interni in stile liberty del friulano Guido Marussig). Teatro Italia è stato prima trasformato in cinema, poi per un altro periodo, ospitò alcuni uffici universitari; ora è diventato sede di una catena di supermercati. Il Cinema Teatro Progresso ora è sede di uno spazio commerciale.

Dal 1930, la Biennale di Venezia ha istituito il Festival Internazionale di Musica Contemporanea, che ha fornito una piattaforma per la presentazione di opere liriche contemporanee e avanguardistiche. Questo festival ha giocato un ruolo cruciale nel portare a Venezia compositori, direttori d'orchestra e interpreti di fama internazionale, promuovendo il dialogo tra diverse tradizioni musicali e incoraggiando l'innovazione.

I teatri lirici di Venezia rappresentano una combinazione di tradizione e innovazione, un perfetto connubio tra storia e modernità, mantengono viva la ricca eredità culturale della città mentre si adattano alle esigenze del pubblico moderno. Le istituzioni veneziane, con La Fenice in testa, continuano a celebrare la grande tradizione operistica italiana, mentre al contempo esplorano nuove vie espressive e coinvolgono un pubblico sempre più ampio e diversificato; grazie a un costante impegno nell'innovazione e nell'educazione, il teatro lirico veneziano mantiene viva una delle più affascinanti tradizioni culturali della penisola, proiettandola con successo nel futuro. Oggi, il teatro lirico a Venezia continua a essere un punto di riferimento per appassionati e artisti di tutto il mondo, grazie alla combinazione di tradizione e innovazione che caratterizza le sue istituzioni e gli eventi ad esse collegati, con un enorme impatto sulla cultura contemporanea; la Serenissima rimarrà un importante centro per l'opera lirica, mantenendo viva una tradizione secolare che ha saputo rinnovarsi e adattarsi ai cambiamenti dei tempi.

BIBLIOGRAPHY:

1. AA.VV., *Storia illustrata dell'Opera*, Giunti Editore, Milano, 1998
2. Alberti, Carmelo, *L'invenzione del Teatro. Storia di Venezia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1997
3. Baratto, Mario, *La commedia del Cinquecento,* Neri Pozza Editore, Vicenza, 1975
4. Bonaldi, Elisa, *La famiglia Gardano e l'editoria musicale veneziana del pieno e tardo Cinquecento (1538-1611),* in «Studi Veneziani», n. ser., 20, 1990
5. Carandini, S., *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Bulzoni Editore, Roma, 2000
6. D'Ancona, Alessandro, *Origini del teatro italiano,* II, Loescher, Torino, 1891
7. Dal Borgo, Michela (a cura di), *Serenissimi teatri*. Catalogo mostra documentaria, Archivio di Stato di Venezia, 13-21 febbraio 2012
8. Della Corte, Andrea, Gatti, Guido M., *Dizionario di musica*, Torino, Paravia, 1956
9. Dorsi, Fabrizio, Rausa, Giuseppe, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, Casa musicale Eco, 2022
10. Forti, Delfina, *I drammi pastorali del 1600 e le rappresentazioni a Venezia prima del teatro*. Estratto dal fascicolo 1 dell'Ateneo Veneto, Tip. Orfanotrofio di A. Pellizzato, 1903
11. Lewis, Mary, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer 1538-1569. A Descriptive*

Bibliography and Historical Study, Routledge, 1997
12. Mancini, Franco, Muraro, Maria Teresa, Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto, Venezia,* I, in «Teatri effimeri e nobili imprenditori», edito da Fiore, Venezia, 1995
13. Mangini, Nicola, *I teatri di Venezia,* Mursia Editore, Milano, 1974
14. Mioli, Piero, *L'opera italiana del Seicento*, Manzoni Editore, 2021
15. Mioli, Piero, *Lyra e Musa. Come la musica d'opera racconta la storia del mondo*, Edizioni Pendragon, 2023
16. Mischiati, O., *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Olschki Editore, Firenze, 1984
17. Padoan, Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565),* Neri Pozza Editore, Vicenza, 1982
18. Pastorello, Ester, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1924
19. Sansovino, Francesco, *Venetia città nobilissima et singolare descrita in XIIII libri da m. Fr. S. nella quale si contegono tutte le guerre passate con l'attioni illustri di molti Senatori. Le vite de i Principi & gli scrittori veneti del tempo loro. Le chiese, Fabriche, edifici & palazzi publichi & privati. Le leggi, gli ordini & gli usi antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili & degne di Memoria*, Venetia, 1581; con aggiunta di Giustiniano Martinioni, primo prete titolato in SS. Apostoli, appresso Steffano Curti, Venetia, 1663
20. Sartori, Claudio, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Leo S. Olschki Editore Firenze, 1958
21. Staffieri, Gloria, *L'opera italiana. II. L'età delle rivoluzioni (1789-1849*), Carocci Editore, Firenze, 2022
22. Tassini, Giuseppe, *Feste, spettacolo, divertimenti, piaceri degli antichi veneziani,* Venezia, Libreria Filippi Editrice, 1961
23. Venturi, Lionello*, Le Compagnie della Calza (sec. XV-XVI),* «Nuovo Archivio Veneto», n. ser., 16, 1908
24. Zoppelli, Luca, *L'opera come racconto: modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 1994
25. Zorzi, L., Murano, M. T., Prato, G., Zorzi, E. (a cura di), *I teatri pubblici di Venezia (sec. XVII-XVIII*), catalogo della mostra documentaria, La Biennale di Venezia, Venezia, 1971
26. Zorzi, Ludovico*, Intorno allo spazio scenico veneziano,* in «Venezia e lo spazio scenico»*,* a cura di Manlio Brusatin, Venezia, 1980
27. Zorzi, Ludovico, *ll teatro e la città,* Saggi sulla scena Italiana, Einaudi, Torino, 1977
28. Girardi, Maria, *La Musica nei periodici Veneziani della seconda metà del Settecento e dell'Ottocento*, in «Bollettino CIRPeM», Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali, n. 3, 1996
29. https://www.musicapalazzo.com
30. https://www.treccani.it/enciclopedia
31. https://ateneoveneto.org/it/

INNOCENTS IN THE WAR OF OTHERS IN SOFIA SEGOVIA'S NOVELS

Lucreţia-Dorina Loghin
Lecturer, PhD, Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract: Fictional works often propose topics that deal with childhood as a magical and, at the same time, intricate period in our life. They also invite us to reflect on the loss or, on the contrary, on the perpetuation of innocence after biological childhood ends. War is another subject that invites introspection and reflection on possible solutions for avoiding its toll, counted in the suffering and sacrifice of innocents. By masterfully blending the narrative techniques of realism and magical realism, Sofia Segovia proposes a personal perspective on innocence and its responses to conflict, whether military or otherwise.

Keywords: childhood, innocents, magical realism, war, monster and anti-monster

Introduction

"Grown-ups never understand anything by themselves, and it is tiresome for children to be always and forever explaining things to them."
Antoine de Saint-Exupéry, The Little Prince

War is a condition. It is a permanent presence that has accompanied the destiny of mankind all along, a reality of death, of change and progress, of elimination and rebirth. Conflict is said to be the promoter of progress, a form of perpetuum mobile, ubiquitous, and, despite its mobility, a forever stable reality. War is a form of conflict, one of its manifestations that blends fear and hope in a highly paradoxical manner; it is an intrinsic existential driver of equally the human world and that of other, more or less superior, forms of life. This happens because there is always a side that disagrees with another side and fights to impose its supremacy by submission or extermination. Out of a thirst for power, a handful of aggressors decide the fate of the world, and when doing this, they make countless victims whose bodies and, above all, their souls are maimed for good. They are the innocent, those individuals who are dragged into conflicts against their will and moral beliefs. They suffer losses or die for causes that are not their own, causes that often deny laws of dignity and of freedom to live.

Many of the innocent victims are children, who have a special form of intuition that adults often lack. They can 'see' what adults can't and which is no other than the essence of a life that would ultimately benefit everybody and everything around. This straightforward ability that is highly active in children is either absent in adults, left behind, buried in the past, or stifled by ignorance, twisted minds, or both.

Several studies have attempted to demonstrate the existence of this intrinsic characteristic of the 'condition – and not necessarily the 'age' – of innocence' and, having been fascinated by it, many writers used it as productive material and fertile ground for their fictional works. There, children are sometimes rendered as a 'different species,' one that is highly enigmatic, incomprehensible, and maybe for this reason, intriguing. When, due to some special features, one of them stands out, he or she is immediately deemed unusual, exceptional, peculiar, abnormal, eccentric, or even a monster. As a rule, an atypical child is an oddity and, in consequence, is treated with suspicion, kept at arm's length, and, out of fear, envy, or hatred, they are frequently shunned. In the best cases, a 'special' child is an 'object' of interest and

examination. Sometimes, however, in the happy scenarios, the child is looked upon with interest, admiration, with love even.

Highly sensitive and perceptive, such a child is able to communicate with nature and its speechless inhabitants, with the elements, which, rather than harm, protect and guide them, investing them with capacities that exceed the average norm or norms. Those children are sure to return the affection they receive by sharing it unconditionally with anyone and anything in need of it or willing to accept it. When accepted, the benefits of that love are incommensurable. On the other hand, though, physical defects often represent obstacles to social acceptance and integration because social standards work according to the selection criteria according to which an individual is considered to be apt for survival. Any physical defects make the individual suspicious of incapacity to perform in a world that raises its performance stakes higher by the day. In a fine-tuned universe, when something is missing or is weak, something else becomes strong or operational instead. This is the law of compensation at work. Socially imposed beauty is debatable, superficial, yet real beauty is skin-deep. Undiscovered, it can't speak of one's true nature, their capabilities, their assets. To get to see beyond the surface, one needs to 'look' with both the mind and the heart. The Little Prince has warned us that "it is only with the heart that one can see rightly," and that "what is essential is invisible to the eye."

The perception of what is magic and what is real is individual; also, due to transmission, memetic or otherwise, due to traditions and customs that promote truth or merely superstition, all however genetically ingrained in the behavioural code of each and every world community without exception, magic and real adopt collective connotations and reflect shared values. Going beyond appearances and reaching the essence may be magic for some and a natural ability for others. It is ultimately a matter of choice whether to search inside for what is worth or stop at the surface level. In fantasy, where the barriers between the impossible and the possible are practically inexistent, the essence, the true nature of people and the world around them, is invariably revealed. In magical realism, reality is always there as a reminder that we belong to a world with finite possibilities and where, in order to gain access to essences, efforts must be invested.

History demonstrates that the mark of otherness was often associated with the seal of evil. In times of darkness of the mind and soul, witches are hunted and burnt at the stake, black cats killed, hunchbacks tortured. Such individuals were regarded as monsters, undesirable presences who had to be eliminated from the group. Any bodily or behavioural peculiarity was suspicious, ill-interpreted and vilified for sooner or later prejudiced minds end up by distorting realities. Beauty is in the eye of the beholder, as are monsters.

Often, the figure of the monster overlaps that of the' beast,' a concept long present in literature and which places the characters under an evil sign. The beast is feared, it is considered seductive, but felt somehow thrillingly familiar. This is probably due to our ancestral animal heritage, noted by Derrida (2008) and others, when deconstructing and re-constructing individual identities and identities of worlds.

War and any other episodes in time when the order of things is upset, times of upheaval, of major threats to social, political, and implicitly emotional stability, bring to light human nature in both its forms: angelic and beastly. Exceptional individuals are 'called upon' by the painful and imminent necessity to restore the balance of the weighing scales gone astray. Involved in the war of others, such individuals, grownups and children, make priceless contributions to the preservation of life, the preservation of the sacred humanitarian values of friendship and compassion – nameless fighters for some cause that has never been, or that no longer is theirs.

The absurdity of wars pushes people into absurd labyrinthine worlds, ones that for many have no exit. With their incomprehensibility and sickly complexity, they bring to light and set free the beast in grown-ups. In children, they do not, as inside them there is no beast, or, at least

not yet. Probably the beast is born when innocence is buried. Children are the participants in wars whose innocence kindles hope and the patience to wait for their end.

Magic realism according to Sofia Segovia: humans and beasts

With Simonopio, the protagonist of *The Murmur of Bees*, Segovia gives us her own perspective on the literary concept of magic realism. "At the heart of the critical uncertainty about magical realism are the meanings that the term is assumed to signify: ideas clustered around notions of narrative and representation, culture, history, identity, what is natural and what is supernatural." (Warnes, 2009, p.2)

In the vein the particular South-Americal writerly spirit, such as that of Garcia Márquez and others, Segovia does not encapsulate her narrative in the cocoon of magic realism, but rather paints it in its hues, leaving the realities of a certain historical period in Mexico exposed, naked and true: the Land Reform, the 1910 Mexican Revolution and the Spanish Flu of 1918. Segovia goes somewhat in the line drawn by Erik Camayd-Freixas (1998), whose vision of magical realism is "ethnological" bearing the mark of the historical trend and relying on "myth, legend, the syncretism of Indian, black and peasant from the most isolated and remote regions of the Americas" (320). Similarly, the Mexican author "attempts to ground the mode in the literary and cultural contexts from which it emerges" (Warnes, 2009, p.5) and proves once more that magical realism is as necessary and that it is a presence as fresh and relevant in postmodern literature as it was in the literary productions before it. Her novel fits perfectly among the productions that constitute the "corpus of literary works that draws upon the conventions of both realism and fantasy or folktale, yet does so in such a way that neither of these two realms is able to assert a greater claim to truth than the other." (Warnes, p. 2)
In this way, magic and realism counterbalance each other to fulfil the author's double objective, namely to offer the reader a book where the informative-scientific historical account blends in a very subtle way with the creative-artistic fictional narrative.

In reference to the coordinates of magic, or magical, realism, Warnes (2009) mmentions Wendy B. Faris's (2004) categorization, which also applies to Segovia's texts: the *"irreducible element" of magic*, the "*descriptions in magical realism [that] detail a strong presence of the phenomenal world; […] some unsettling doubts in the effort to reconcile two contradictory understandings of events, the merging [of] different realms.*" and, finally, the disruption of "*received ideas about time, space and identity.*" (Warnes, p.5)

Simonopio's story is that of a malformed foundling born in a small Mexican village of ignorant and superstitious people. His unusual appearance makes them suspect he was the product of a sinful relationship sealed by the devil. Nobody seems to wish to save him except for an unusual old woman, an oddity reduced to an existence out of time and reality. The only reality about her is her body, which, almost imperceptibly, she occasionally moves, maybe as proof that there is still life inside it. Nana Reja, the ageless woman who had nursed most of the village children, will take the baby and nurse him back to life, not with her milk but with that of goats and with honey. Honey will be nourishment, medicine, a nature's gift for personal use, and for that of others too.

Even though the boy's birth may not have had anything miraculous in it, his rescue most certainly was. A was his rescuer. The a-temporal Reja, who hardly ever leaves her rocking chair, suddenly disappears only to be found far from the shed, where she lives on the Cortés de Morales hacienda, with a baby covered in a blanket of living bees in her arms.

Highly similar to what happens in García Márquez's stories, Segovia's characters travel back and forth in space, defying the laws of physics and mixing up those of time. Like Melchiades, the time-travelling gitano alchemist with the name of a saint, who visited and revisited Macondo, a place out of time, the hub of Earth and the cradle of a civilization, Reja defies her age-related inability to move, disappears from her rocking chair in the shed of the

Cortés de Morales hacienda and returns after a few days with baby Somonopio in her arms. Instead of a blanket woven out of wool or linen, Simonopio's blanket was made of living bees.

The head of the family, Francisco, whom Reja also nursed as a baby, takes them home and sees that the boy will be cared for properly. There, he will get to know the love, a name, and an identity his natural parents denied him. The foster family will also become aware of his abilities and will understand that Simonopio is different, not necessarily physically, but because he is gifted to do things beyond human capacity. In time, Francisco gets to see the perfection that magic sometimes instills in an imperfect body. One of those fortunate adults who kept their innocence unspoilt, Francisco is intuitive, grateful, and generous. The asset with which the boy came into this world, he will cherish throughout his life. The rest of the villagers are either unable or unwilling to see and accept what would probably help them to change for the better.

Simonopio's good nature will continue to move hearts and win admiration, respect, and love. His natural gift to communicate with the natural world is misunderstood by many and admired by some. His honest, innocent inquisitiveness urges him to understand everybody and everything, to understand the way the people around him are and, mostly, the way they are not: "Why did they close their ears, nose, and eyes when there was so much to hear, smell, and see? Was it just him and nobody else who heard and listened?" (*The Murmur of Bees*, p.49)

Through Nana Reja, the boy finds a family. There, he receives and gives love and acquires the exquisite perception of things that would help him thrive and become the wondrous person he was born to be. His magic could also have been a gift from Nana Reja, from nature, through its bees, or from both.

Among those who reject Simonopio, the one who hates him most is Anselmo Espiriqueta,

an outsider, an alien to the place, who drifts around the country in search of the stability offered by land ownership. A victim of his own delusional world marked by superstitions and prejudice, by his megalomania and ignorance, cunning and cruel, the only thing he is capable of is to hate. Everybody and unfalteringly. His magical reality lies in his total absence of humane feelings. While Simonopio is the anti-monster, Espiriqueta sums up all the characteristics of the monster prototype, characteristics that those around can sense but will only get to understand too late.

"The campesinos asked their master to leave the monstrosity there, under the anacahuita, by the side of the road. "It's God's will, Señor, for this boy is the devil," Anselmo Espiricueta insisted." (*The Murmur of Bees,* p.160)

Espiriqueta hates Simonopio for the fact that, in spite of his malformation, he is welcomed with love into a rich family, the landowners who employ him but whom he will never recognize as his masters. He also hates Simonopio for his noble spirit, such he will never have. He hates Francisco Morales for being a landowner, a 'boss,' and therefore his enemy. He wishes them dead, and he will pursue this plan until he accomplishes it with Francisco Sr., almost with Francisco Jr., yet never with Simonopio. The boy fears him, knows about his evil intentions, and, as much as possible, tries to avoid him.

"Simonopio was not ashamed to admit that what terrified him most was the knowledge that, one day, he would face Espiricueta. He did not know where, how, or when it would be, and that caused him great anguish." (*The Murmur of Bees*, 139)

There is an animal part in each of us, a side that lies hidden in our personality and which, according to psychoanalysis, is controlled by the id. That part, some deem, keeps us bound to this material world and sometimes obscures the divine sparkle in us. Simonopio associates himself with the nobles of all animals, majestic, noble, brave: the lion.

"His favorite story was the fable Francisco told him about a lion and a coyote in the land of light. Simonopio wanted to be the brave lion, like his godfather suggested to him. "In a fable, the animals possess human traits, their virtues and flaws. If you know the fable, you

can choose to be the gazelle or the mouse, but I think you must be the lion, Simonopio. Just remember to watch out for the coyote." (idem, 136)

Espiricueta, his enemy is the animal given to vicious and cunning murder. He is *the coyote*. Simonopio is aware of that all the time, as he is also aware that one day he will have to confront that enemy. "It would come, but today would not be the day of the lion and the coyote." (idem, 139)

Simonopio's war with Espiriqueta has probably started even before he was born, because it is a war against superstition, ignorance, greed and malice. It is a war he has never wanted to have to fight, but one which he has to fight to the end and win. It is war of innocence and magic against corruption and the ugliness of reality.

"Simonopio had known since he was little: one day the lion and the coyote would face each other. And the story that the wind, the trees, and the young bees were already telling of that day was one that Simonopio would've preferred never to hear, never to know, and most of all never to experience. Life would change, he had predicted since he was a little boy: his own, his enemy's, mine, his godmother's, everyone's, and nothing would ever feel normal again.

And he was right: it had changed for all of us." (idem, 397)

Simonopio, the lion, is a solar being. With his light, he restores nature's balance by aiding and protecting its inhabitants, people and other beings alike. His extrasensory perception allows him to anticipate events and enables him to intervene in case of danger.

"When he saw the ladies come out of the building, he knew: the pretty pregnant lady carried death inside her. She was poison that would kill whatever it touched. Poison that would kill even after she was dead. That very same day. He saw it. He saw death spread across the square, through the streets. He saw the bodies piled on top of one another on the full cart. He saw them cast outside the houses. He saw the street dogs feasting. He saw the deaths of the Morales family, one after the other. With them, he saw the end of the potential of the child that did not yet live." (p. 99)

If few understood him, it was exactly because of that dazzling light he emanated all the time. That prevented them from 'seeing' him clearly. Francisco Jr., however, the child who arrived late in the family, saw Simonopio's true nature and welcomed him with enthusiasm into his life as brother, friend, teacher, and protector. With him, he came to learn to notice the magic of life. To learn not just to look but to see and apply. With him, he also came to fight the war with and of the others. A war in which, had it not been for Simonopio's magical intervention, he could have become another innocent victim, just like his father and young Lupita, their washerwoman.

The war of others and its innocent victims

When it comes to adults, child psychology is a hard nut to crack. It is often impossible to get answers to the many questions regarding the correct attitude to adopt towards children. On attempting to understand a child's actions, especially the motivations underlying those actions, we indirectly try to clarify problems that remained unsolved in our own childhood and hence eliminate remorse, and repair what may still be repaired. Unfortunately, people come to realize too late that childhood is the only time of total grace and unrestricted bliss, a period when anything is possible at any time. Since time is irreversible, we resort to recollections, records of our childhood.

After his father's death, murdered by Espiriqueta, Francisco Jr., the character narrator of the novel, left Linares together with his childhood's magic and its source, Simonopio. The magic was to remain there: he and Nana Reja.

Magical and real at the same time, Nana Reja is circumscribed to unreality rather than to reality. Her body and her mind belong and, at the same time, don't belong to the tangible world, where God, for reasons unbeknownst to everybody, still insists on keeping her. Reja has

long fallen out of time, she has lost track of her life, has no memories of anything or anybody that might relate her to some kindred or other. She is circumscribed in space, limited as it is to her rocking chair in a small shed, but not in time. With her, time and space have altered their meaning and dimensionality. She only exists in a space cut out of time.

The reason why Reja is still there is because she has one last nursing duty to fulfil, the most important accomplishment of her life: she will nurse yet another baby, her last one to feed her love to and the most special of all the rest.

"The townspeople forgot her story and her humanity: she had become part of the scenery, put roots down into the earth she rocked upon. Her flesh had become wood and her skin a hard, dark, furrowed bark. […] nobody would greet an old, dying tree. Some children observed her from a distance when they made the short trip from town in search of the legend; only rarely did any of them have the guts to go closer to check that it really was a living woman and not one carved from wood. They soon realized there was life under the bark when, without even needing to open her eyes, she dealt the daring adventurer a good blow with her stick." (p.14)

Like any innocent, she needs to fight to protect herself unadulterated. Nana Reja has fought her fight in the war of others, and she has finally found her stability in the home of the last of her nurselings of a time now past, Francisco. Nana Reja is an innocent who fought a fair fight in a war with others and won. She remained alive.

Simonopio, the innocent human and the radiant, magnificent lion, fought a battle against his foe, the savage coyote Espiricueta, the inhuman and sub-human being, and won. He endured. He survived.

Other innocents have died. In their case, the price of the battle was their life, life itself. Maybe it was because their innocence was not magic, that they were too real to contain it within themselves. Such an innocent victim is Lupita. Her war didn't last long, it finished soon and brutally. In the aftermath, she lost not only her innocence, she lost her life. She paid the price of ignorance. Unable to recognize the danger posed by Espiriqueta, she fell prey to the coyote's lust and, rejected by her, to his beastly revenge. Literally torn apart by Espiriqueta's claws and teeth, her death was the most brutal of all. Her only 'lack' was that she was incapable of recognizing the danger Espiricueta represented for her. She looked at him but wouldn't see him, and for this 'offense' he plucked her eyes out and threw them away.

Innocent victims of this unequal and unfair war, Simonopio's bees died too. They died in the battle against the very same foe, a death that was probably less magical but very much real. Painfully unfair but noble. They died avenging Francisco Sr. and preventing Francisco Jr. from sharing his father's fate. With the bees' intervention, justice was done. Thus, Espiricueta's sick, useless lineage was annihilated, exterminated like vermin. To save a life, many others were lost. The price of the war of the innocents has been paid partly with lives, as in the case of Francisco Sr., partly with the regret of irretrievable losses, as in Simonopio's and Francisco Jr's.

An old man now, Francisco returns to his birthplace to recover fragments of his childhood and to understand its eventful context: a time of turbulence, of separation and loss, of abandonment and regret.

For both Francisco and Simonopio, that was a time when he and Simonopio tried to forge themselves, each following his own life course, an identity. Francisco was fortunate to be all along that magical time with his magical teacher, Simonopio.

Simonopio was the purest member of a community that failed to see and appreciate his value and benefit from his unique contribution. Magical and at the same time real, he gave a lot and received little. His unconditional love and almost out-of-the-world physical capacities helped him do things others could not even dare to think of. His purity and modesty, the alertness of his mind, his readiness to help anyone in need, earned him, in return, the love of

the most important persons in his life: his adopting parents, and their son, Francisco Jr. Gradually, others too accepted and appreciated him because:

"[..] Simonopio […] would approach them, always with his version of a smile. Those closest to the Morales house stopped being frightened by the boy's deformed face, and in time they began to feel familiarity and affection, even forgetting the defect that marked him. They heard him coming near and welcomed his presence, for with his pleasant personality, he was the best company while they did their daily work." (*The Murmur of Bees*, p.48)

The animal in us makes us watch, sniff around, paw away or bite when we don't like something. Circumspection may be a form of animal instinct that has remained with us in various degrees throughout our evolution. Also, the instinct to protect ourselves and the drive to kill. "Passing across borders or the ends of man I come or surrender to the animal, to the animal in itself, to the animal in me and the animal at unease with itself.", (Derrida. p.3)

Those of us who, like snakes, doff many skins throughout our life, ultimately get to reveal the only identity we have: that of an animal. Others may leave their animal skin, only one and only once, and emerge pure, innocent, and noble. This is so because, in addition to being animals, we have a lofty nature, which, in the latter, is visible. The sparkle of divinity that we received back in the Garden of Eden sometimes beams out from a deformed, twisted body and to warn us that the monster lies somewhere else. Such people appear as monsters only in the eyes that cannot see beyond appearances and estimate things superficially. These people either fail to recognize the inner beast, or simply turn a blind eye to monstrosity or, worse, accept it tacitly. Not all those who are other than human are also monsters. Some of them are divine creatures in human attire. Casting stones is easy when this happens out of mob-generated drives and usually by the sinful.

Conclusion

Innocents have always been subject to the whims of those unable to protect their own innocence and have lost it. Or to those who never had it. Innocents have been used, exploited, abused. They are often dragged into wars that are not theirs, wars where their vulnerability and generosity are easy prey and where many die. There, the harsh reality snatches away that light cast by the magic an innocent life and darkens everything. There, magic realism ushers in the ugliness and the monstrosity of the beast. Then and there, 'innocent' becomes synonymous with 'victim.'

Magic realism, however, can take us back to the initial state of innocence, when we can reach beyond the surface to see the mysterious and pure spirit of things.

Substance and inspiration for fictional works, an investigative or curative instrument in psychology and spirituality, this technique already permeates many areas of information and creation. The socio-cultural references to geographical places and historical periods with which magic realism fulfills multiple roles: they function as support, background, and, at the same time, shaping element, rendering the fictional text varied, colourful, dynamic, and imaginative. Sofia Segovia's novels demonstrate exactly this, namely that magic is place-related and time-related. Linares, Monterrey, they both exist, as did The Revolution, the Reform, or the Spanish Flu. Her characters may be invented, but they perform in a world circumscribed to a space and time that is real, and which, in turn, renders them real as well. As for what, how, and why they perform what they perform, well, all these she wraps in the cloak of magic.

Segovia has never forgotten that she started to use the pen as a journalist, but also that she placed it down only to pick up another, one that seemed to be the perfect fit to her hand and with which she can now finally commit to paper what her heart dictates her to: stories of people and of places in which magic blends naturally with reality.

BIBLIOGRAPHY:

1. Segovia, Sofia. (2019). *The Murmur of Bees*, Amazon Crossing.
2. Derrida, Jacques. (2008). *The Animal that Therefore I am*. Ed. Marie-Luise Mallet, Fordham University Press, New York.
3. Moser, Keith; Zelaya, Karina. (2020). *The Metaphor of the Monster: Interdisciplinary Approaches to Understanding the Monstrous Other in Literature*, Bloomsbury Academic.
4. Warnes, Christopher. (2009). *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence.* Palgrave Macmillan, UK.

THE GENESIS AND EVOLUTION OF THE GOETHEAN CULT IN THE ROMANIAN LITERARY SPACE FROM THE LATE 19TH TO THE EARLY 20TH CENTURY

Emilia Ştefan
Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: Goethe, a key representative of the influence that German culture exerted upon Romanian literature, left a distinct mark on our literary space at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. As we shall demonstrate, he gathered around him the most numerous and devoted renderers of his work, presenting himself to readers with profound originality and genuine value in various forms: as a poet, an inspiration for Eminescu; as a biologist and naturalist; as the author of Faust; as a poetic personality in the making, seen "within the context of German life"; and as a creator of mythical thought through the idea of the "daemonic".[1]

Goethe, like no other German writer, participated intensively in the artistic and intellectual currents of his time. Through his creations, he defined the contours and content of various literary genres. He transcended the boundaries of literature, encompassing sculpture, painting, and numerous fields of natural sciences. And it is he, the titan of Weimar, who is recognized as the most important presence in the formation of Blaga's personality and thinking, thus being the decisive factor in clarifying his theoretical coordinates.

Keywords: *linguistic evolution,tradition and the preservation of the cult for German literature, Goethe's work in the pages of Romanian literary and cultural magazines and publications*

Nach einem Überblick über den deutschen Einfluss in der rumänischen Literatur bieten die bestehenden Monographien ein vollständiges, aber nicht endgültiges Bild von Goethes Bedeutung, dem würdigsten Vertreter der deutschen Literatur, der im 20. Jahrhundert die meisten seiner Übersetzer um sich versammelt. Er präsentiert sich den Lesern mit tiefgründiger Originalität und echter Wertigkeit in verschiedenen Gestalten: „als Dichter, als Inspirator von Eminescu; als Biologe und Naturforscher; als Autor von Faust; als poetische Persönlichkeit in Entwicklung, gesehen «im Rahmen des deutschen Lebens»; als Schöpfer des mythischen Denkens durch den Gedanken des «Dämonischen».”[2]

Ion Gherghel bemerkte, dass seit den ersten Jahren dieses Jahrhunderts die sprachliche Entwicklung (die über Generationen von Schriftstellern und Literaten vorbereitet wurde) eine Voraussetzung für die Übersetzbarkeit von Goethes Werk ist: „Die Probleme der literarischen Reife im Bereich der Übersetzung häufen sich vor allem, nachdem wir die Schwelle des 20. Jahrhunderts überschreiten.”[3]

Neben den bereits bekannten Übersetzern Vasile Pogor (der zwischen 1879 und 1880 in der Zeitschrift „Convorbiri literare“ versifizierte Fragmente aus Faust veröffentlichte), Nicolae Skelitti (der 1870 in derselben Zeitschrift „Der König von Thule“ – Der König in Thule, „Margaretes Gebet“ aus Faust, die Gedichte „An die Entfernte“, „Selbstbetrug“, „Trost in Tränen“ und „Erlkönig“ – der König der Elfen veröffentlichte), Gavriil Munteanu (der 1842 die erste Übersetzung des Romans „Die Leiden des jungen Werther“ veröffentlichte), Ilariu Puşcariu (der 1862 das Drama „Iphigenie auf Tauris“ in einer „schweren, latinisierten rumänischen Prosa“ übersetzte), die uns an die Anfänge des Widerhallens des Werkes des Weimarer Titanen im rumänischen Raum erinnern, wobei Goethes Werk noch nicht seine

[1] [1] Ion Gherghel, *Goethe în literatura română*, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, 1931, pagina169.
[2]Ion Gherghel, *Goethe în literatura română*, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, 1931, pagina169.
[3] Idem

idealen Interpreten gefunden hatte, die nicht nur die Melodie und Komplexität des Textes, sondern auch die Klarheit der Bedeutung zur Geltung bringen konnten, erscheinen neue Namen und gleichzeitig erste „reife Studien über seine Persönlichkeit“.[4]

Die Tradition der Pflege des Kults für die deutsche Literatur und vor allem für das Werk Goethes wird deutlich in den Seiten der Zeitschriften „Convorbiri literare“, „Familia“, „Sămănătorul“, „Floarea darurilor“, „Neamul românesc literar“. In „Familia“, einer der wertvollsten Kultur- und Literaturzeitschriften aus Siebenbürgen, veröffentlicht St. O. Iosif die Übersetzung des Gedichts „Erlösung“ („Izbăvire“), G. I. Bogdan – „Trost in Tränen“ („Mângăere în lacrimi“), Vasile Popovici – die Balladen „Der Erlkönig“ („Craiul ielelor“) (1900), „Der Fischer“ („Pescarul“) – „eine makellose Übersetzung in Form und Versifikation“[5] (1901), Maria Cunţan – „Trost in Tränen“ („Mângăere în lacrimi“) (1902); in „Convorbiri literare“ veröffentlicht St. O. Iosif das „Prolog im Himmel“ aus „Faust“ (1906), G. Murnu – die Ballade „Der Erlkönig“ („Craiul ielelor“); dann in „Sămănătorul“ übersetzt Ion Borcia 1907 „Das Göttliche“ – unter dem Titel „Die Göttlichkeit“ („Dumnezeirea“), „eine Übersetzung, die es verdient, in einer Anthologie zu erscheinen“[6] (der gleiche Übersetzer liefert „die gelungenste rumänische Version des Dramas „Iphigenie auf Tauris“ [7]– 1907, aber in der Zeitschrift „Luceafărul“), C. Teodorescu – das Gedicht „Der Klaggesang der edlen Frau von Asan Aga“ („Deplângerea soţiei lui Asan Aga“) (1907), die bekannten „Nächtlichen Melodien des Wanderers“ („Melodii nocturne ale călătorului“): „Du, der du vom Himmel bist“ („Tu, care eşti din cer“) und „Über allen Gipfeln“ („Peste culmile toate“) (1908); in „Junimea literară“ vermittelt Iorgu G. Toma – durch die Übersetzung des Zyklus „Mignon“: „Wer sich der Einsamkeit ergibt“ („Cine se dăruie singurătăţii“), „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ („Cine nu şi-a mâncat nicicând pâinea cu lacrimi“), „Kennst du das Land“ („Cunoşti tu ţara“), „Nur wer die Sehnsucht kennt“ („Doar cine ştie ce e dorul“), die Balladen „Der Totentanz“ („Dansul morţilor“) und „Der Sänger“ („Cântăreţul“) – der Widerhall des goetheanischen Werkes (1908); in „Floarea darurilor“ bietet Oreste eine geschätzte Version der Übersetzung des achten Gesangs: „Melpone“ aus dem Gedicht „Hermann und Dorothea“ (1907), die vollständige Übersetzung dieser erscheint in der „Biblioteca Minervei“, Nummer 112; in „Neamul românesc literar“ gelingt es Ion Sân-Giorgiu, eine freie Übersetzung mit einer wörtlichen Übersetzung in der Ballade „Der Fischer“ („Pescarul“) (1912) zu verbinden. Natürlich haben wir die Namen der Interpreten von Goethes Werk erwähnt, die sich dem deutschen Text nähern und zugleich eine natürliche Übersetzung bieten, die daher bedeutsame Übersetzungen liefert, jedoch nicht in Bezug auf die Quantität. Ebenso muss erwähnt werden, dass aus der „unermesslichen Sehnsucht, alles zu wissen, die Goethe dazu bringt, alle Länder zu durchwandern“[8], unser Wissen durch die Veröffentlichung der ersten Studien bereichert wird, die mit voller Verantwortung skizziert wurden: Emil Grigorovitza veröffentlicht „Die Leiden des jungen Werther. Reflexionen über Goethes Roman“ (1903), I. Simionescu hält einen Vortrag über Goethe als Naturforscher (in der Aula der Universität Iaşi, am 21. März 1907) und schließt, dass der Dichter „sich dem Wissenschaftler anschließt, indem er Kunst in die Wissenschaft einführt“[9], Gheorghe Lazăr präsentiert uns Goethe als Dichter im Rahmen des deutschen Lebens – diese Studie, die uns von besonderer Bedeutung erscheint, stellt einerseits einen Beweis für das Eindringen der deutschen Literatur in unseren Raum dar, andererseits für die besondere Stellung desjenigen, „dessen Vers auf den Lippen und Funken des göttlichen Geschenks in der Seele“[10] in dem Gesamtbild jener Literatur steht, die durch Klopstock,

[4] Ion Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, pagina167
[5] Ion Gherghel, op. cit., pagina 128.
[6] Idem, pagina 127.
[7] Ibidem
[8] Idem, pagina 370.
[9] Ibidem
[10] Ibidem

Wieland, Lessing und Herder nach der unheilvollen Zeit der Religionskriege wiedererweckt wurde.

Schon 1861, als Maiorescu zum ersten Mal seine tiefgründige Meinung über das Werk von unbestreitbarer literarischer Reife, „Faust", äußerte und (in der Arbeit „Philosophische Überlegungen für jedermann verständlich") feststellte, dass „es die grandioseste Tragödie der Menschheit ist und weiterhin eine magische Wirkung auf uns ausübt, weil es sowohl unser Glück als auch unser Unglück, unsere Größe und Erniedrigung verkörpert: unsere ewige und vergebliche Suche. Wie wir, sucht auch Faust und sucht immer weiter, und als er gefunden hat, beendet er sein Leben; aber das, was er gefunden hat, ist nur die Notwendigkeit der unermüdlichen Suche"[11], wird die rumänische literarische Welt von der Begeisterung für das Wissen um Goethes bedeutendste Werke erfasst. Doch für die Übersetzung „des größten poetischen Werkes der modernen Zeiten"[12] waren mehrere Versuche erforderlich. Zwischen dem von V. Pogor und N. Skelliti (die Übersetzung des ersten Teils, erschienen in der Druckerei von Adolf Bermann, 1862) und den Übersetzungen von Ion Gorun (Al. Holdoş – mit „Anbetung" und „Faust bei Margarete", in „Revista noastră", 1905, fortgesetzt mit weiteren sechs Fragmenten in „Viaţa literară", und schließlich mit der Veröffentlichung dieser in einem Band, was eine sorgfältige Überprüfung „sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in Bezug auf den ideologischen Gehalt"[13] erforderte) sowie Št. O. Iosif, der, wenn er noch gelebt hätte, „Faust" „am treuesten, poetischsten und rumänischsten" übersetzt hätte (mit „Prolog im Himmel" in „Convorbiri literare", 1906 und „Das Lied der Erzengel" in „Flacăra", 1914), vergingen einige Jahrzehnten, eine Periode fruchtbarer geistiger und sprachlicher Akkumulationen.

Die Ernte des Jahrzehnts 1920-1930 umfasst die rumänischen Übersetzungen von Goethes Werken (z. B. „Die Spröde" – „Nemiloasa", „Meeres Stille" – „Linişte", „Nähe des Geliebten" – „Aproape de iubitu-mi", „Mignon", „Harpenspieler" – „Harpistul", „Alexis und Dora" – „Alexis şi Dora", „Gleich und Gleich" – „Potrivire", „Elegie IX: Herbstlich leuchtet die Flamme…" – „În rusticul cămin trosneşte...", „Elegie XIV: Zünde mir Licht an, Knabe" – „Aprinde-mi candela, băiete") sowie Übersetzungen von Schiller, Voss, Ernst Arndt, Novalis, Kerner, Eichendorff, Rückert, W. Müller, Fallersleben, Platen, Hebbel, H. Lingg, Geibel, Redwitz, Nietzsche, Ricarda Huch und vielen anderen, insbesondere von Virgil Tempeanu (gesammelt in der Anthologie „Din scrinul vechi", Verlag Ramuri, Craiova, 1924), Constantin Morariu, der erleuchtete und fromme Priester, der sich eher mit deutschen Texten auskannte (mit „Spuneti-mi, pietre..." – „Saget, Steine, mir an", „O, wie fröhlich fühle ich mich in Rom" – „O, cât de vesel mă simt eu în Roma", „Manche Töne sind mir Verdruss" – „Scârbă-mi fac unele tonuri", „Wenn du mir sagst" – „Draga mea, când tu îmi spui", „Metamorphose der Pflanzen" – „Metamorfoza plantelor", „Gegenwart" – „Prezenţă", „Wohne der Wehmut" – „Deliciu în duioşie", „Xenien" – „Xeniilor" – distichische Gedichte mit antikem Stil und Inspiration, die aus der Zusammenarbeit mit Schiller entstanden, „Sommer" – „Vara", „Herbst" – „Toamna", „Sprichwörter" – „Proverbiale", „Süße Sorgen" – „Griji dulci", „Den Absolutisten" – „Absolutiştilor", „Woher sind wir geboren" – „Iubirea", „Amor als Landschaftsmaler" – „Amor ca peisagist", gesammelt in dem Band „Versuri de Schiller şi Goethe", veröffentlicht in „Glasul Bucovinei", Czernowitz, Ausgabe I, 1923), der 1890 die erste Sammlung von Goethes Gedichten in rumänischer Sprache unter dem Titel „Poesii germane" veröffentlichte, aus dessen mutiger Unternehmung „eine besondere Zuneigung, genug Wissen und eine unermessliche Liebe zur poetischen Kunst hervorgeht"[14], sowie **Ion**

[11] Titu Maiorescu, *Consideraţii filosofice pe înţelesul tuturor*, *Scrieri din tinereţe 1858-1862*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note Simion Ghiţă, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, pagina 125.
[12] Idem, pagina130.
[13] Ibidem, pagina132.
[14] Idem, pagina 87.

Sân-Giorgiu (die Ballade „Der König in Thule“ unter dem Titel „A fost un rege în Thule“ im Jahr 1925, eine Übersetzung, die „zu den besonders verdienten gehören könnte“, die Klage Margaretes aus „Faust“ – „Mi-e liniştea dusă“ und „West-östlicher Divan“ – mit dem Titel „Divanul vest-oriental“ – „Divanul occidental-oriental-oriental“, eine Gedichtsammlung, aus der er „Cântecele mele“, „Priveşte...“, „Lună plină“, „Hatem către Suleika“ auswählt, die er 1929 in „Adevărul literar“ veröffentlicht).

Das lebhafte Interesse an Goethes Werk entspringt der Überzeugung, dass er „nicht mehr den Deutschen gehört“[15], sondern als „universelles Genie allen Völkern der Welt gehört, weil er in alle Länder vorgedrungen ist, wo er auch nur den Anfang einer Literatur gefunden hat“[16]. Mit dem Bewusstsein, dass die Resonanz der deutschen Kultur in unserem Raum den Impuls zur Entdeckung des einheimischen Fundaments auslöst, aus dem die kulturelle Schöpfung genährt wird, äußert Lucian Blaga diesen Standpunkt in „Spaţiul mioritic“: „Nehmen Sie die Geschichte der rumänischen Literatur und Spiritualität von 1800 bis heute und Sie werden feststellen, dass zumindest die wichtigsten Momente der Rückkehr zu uns selbst, des Suchens und Findens des Rumänischen einem „katalytischen“ Kontakt, direkt oder indirekt, mit dem deutschen Geist zu verdanken sind“.[17]

Es muss erinnert werden, dass Titu Maiorescu zur Verbreitung des Interesses an „dem Wert der deutschen literarischen Produkte“[18] innerhalb der Junimea und in „Convorbiri literare“ beiträgt, die Integration von Goethes Werk in die rumänische Spiritualität fördert und zugleich derjenige ist, der, indem er in die goetheanische Welt eindringt, die charakteristischen psychologischen Merkmale in seiner spirituellen Entwicklung entdeckt.

Die Daten aus der spirituellen Bibliographie von Titu Maiorescu (Jurnal şi epistolar, herausgegeben von Georgeta-Dulgheru und Domnica Filimon, Minerva Verlag, Bukarest, 1975, 1978), verglichen mit denen aus Goethes „Poezie şi adevăr“, erleichtern die Erkenntnis, dass die Existenz von Wahlverwandtschaften zwischen diesen Olympiern unbestreitbar ist.
In „Afinităţi elective: Titu Maiorescu şi Goethe“ (aus der Zeitschrift „Revista Fundaţiilor Regale“, Nr. 9, 1940) argumentiert der Autor, Alexandru Dima, die Resonanz der prägenden Goethe-Echos in der Entwicklung von Maiorescu, indem er die Ähnlichkeiten zwischen beiden untersucht und dabei eine vergleichende Methodik anwendet: „Die Demonstration führt zu den Hauptfaktoren – goetheanischen – die die „Formel des Daseins“ von Maiorescu definieren: methodischer Dynamismus, die Sorge um die Persönlichkeit, Selbstliebe (als Ausgangspunkt für die Bildung „jeden Tag im Kampf mit den instinktiven Kräften der Jugend und mit den Widerständen der sozialen Umgebung“), das Konzept der Harmonie und die Idee der Menschlichkeit“.[19]

Für den Menschen Maiorescu wird der Autor von „Faust“ zu „seinem großen Vorbild in seiner eigenen Bildung als menschliche Persönlichkeit“. Der Leser Maiorescu wird am Ende des Jahres 1856 zum ersten Mal auf Goethes Werk aufmerksam, als er das Gedicht „Das Grab des Anacreon“ (Anacreons Grab) übersetzt. Im Jahr 1858 löst die Lektüre des Romans „Wahlverwandtschaften“ (Die Wahlverwandtschaften) seine Besessenheit von Goethe aus und später, in seiner ersten Studie „O cercetare critică asupra poeziei române“ (Eine kritische Untersuchung der rumänischen Poesie) von 1867, wird die Strahlkraft einiger goetheanischer Ideen in die Gedankenwelt des Kritikers und Ästhetikers eindringen. Die Einführung des ästhetischen Kriteriums zur Beurteilung poetischer Werte setzt die Analyse verschiedener Mittel voraus, durch die die poetische Sprache realisiert wird. Es wird der Kontrast zwischen Wert (unter Verwendung von Beispielen aus Goethe und drei anderen großen Schriftstellern

[15] Idem, pagina 100.
[16] Ibidem.
[17] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, pagina 244.
[18] Ion Roman, op. cit, pagina.63.
[19] Idem, pagina 65.

der Weltliteratur) und „mediokeren Gebilden“ aufgestellt: Goethes gereimte Sprichwörter erklären die Bedeutung des „Tropus im Allgemeinen“ und dessen Rolle als Mittel zur Schaffung des „poetischen Schönen“. Durch die Transkription der rumänischen Version des Gedichts „Gleich und Gleich“ (Unul şi-acelaşi) werden die Regel der Kürze hervorgehoben – „Die Poesie darf sich nicht im Kreis um dieselbe Idee drehen, sie darf nicht wiederholt werden und keine vielen Worte für wenige Gedanken enthalten“ – sowie die Rolle der Diminutive, die den Effekt des Kontrasts in den Vordergrund stellt (Mângâiere în lacrimi). Die Ballade „Der Erlkönig“ veranschaulicht die Fähigkeit der Poesie, den „finalen Höhepunkt“ zu entwickeln.
Es darf nicht übersehen werden, dass die Nähe zur deutschen Sprache, besonders bei den Rumänen in Transsilvanien, vor allem durch den Kontext der Nachbarschaft zu den deutschen Gemeinschaften, das lokale Bildungssystem und die kulturellen Beziehungen zwischen dieser Provinz und Wien verstärkt wurde, sodass es möglich war, in der Sprache Goethes zu lesen. Blaga bezeugt selbst in seinem Tagebuch, dass er, vertraut mit den deutschen Buchstaben, „rumänische und deutsche Bücher kaufte. Letztere, aus der Philosophie, von der Buchhandlung Zeider“.[20]

Also wurde Goethe auch im Original gelesen: Zum Beispiel wurde 1902 bei der Buchhandlung Steinberg eine deutsche Ausgabe der Epopöe „Hermann und Dorothea“ veröffentlicht, „versehen mit Anmerkungen (für den Gebrauch in den höheren Klassen der Gymnasien, Seminarien und an Fachschulen) von Professor I. Bidu aus Bukarest“.[21]

Dieser Versuch, die Rezeption der rumänischen Literatur gegenüber den goetheanischen Echos auf der Grundlage des von Ion Gherghel (die Studie „Goethe in der rumänischen Literatur – mit einem allgemeinen Überblick über die gesamte deutsche Einflussnahme“) und Ion Roman (Kapitel „Goetheanisches Kaleidoskop in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts“ aus dem Band „Goetheanische Echos in der rumänischen Kultur“) gelieferten Materials zu beweisen, führt zu der Schlussfolgerung, dass es Bereiche seines Werks gibt, die nicht „tiefgehend erforscht“ wurden, einige davon „oberflächlich berührt (...) oder sogar ignoriert“ bis Blaga, der in seinen frühen theoretischen Arbeiten, einer Etappe von Wanderungen und Tasten, die Methode des ursprünglichen Phänomens einbezog, die zum Zentrum seines gesamten philosophischen Systems wurde, sowie „eine philosophische Interpretation von Goethes Ideen über das Daimonion“.[22]

In der Tat, mit der Veröffentlichung der Studie „Mihai Eminescu und Goethe“ (1929), in der der Autor Ion Sân-Giorgiu über Eminescu, die rumänische Literatur und Goethe, dann über den „West-östlichen Divan“ und Eminescu spricht und mit „Eine neue Quelle des Abendsterns“ endet, wird die Besonderheit der goetheanischen Rolle bei der Festlegung einer literarischen Verwandschaft betont, durch das „ursprüngliche Phänomen“ und das „Daimonion“. Goethe wird zum Exponenten des Einflusses, den die deutsche Kultur auf die rumänische Literatur ausübt, einem katalytischen kulturellen Einfluss, der das nationale Spezifikum und den ethnischen Geist bewahrt:

„Die deutsche Kultur hat das Bewusstsein ihrer Größe, aber sie fühlt sich besonders, sie kennt ihre Höhen und Tiefen, aber gleichzeitig ist ihr der lokale und individualistische Charakter ihrer Kultur bewusst. Sie empfiehlt sich nicht unbedingt als Modell, da sie nicht nach dem Klassischen strebt; durch ihre Vielzahl an Formen und Strukturen ist sie romantisch und entspringt einem ursprünglichen Kult des Individuums. (...) Der Einfluss des deutschen Geistes auf andere Völker hatte also weniger den Charakter eines zu imitierenden Modells als den eines Aufrufs zu ihrem eigenen Wesen, ihrem eigenen ethnischen Geist. (...) Der deutsche Einfluss ist eher katalytischer als formender Natur. Er begünstigt die eigene Form des anderen.“[23]

---

[20] Lucian Blaga*, Hronicul şi cântecul vârstelor*, Bucureşti, Editura tineretului, 1965, pagina100.
[21] Ion Gherghel, op. cit, pagina 115.
[22] Ion Roman, op. cit, pagina 285.
[23] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, pagina 243.

Goethe, wie kein anderer deutscher Schriftsteller, nahm intensiv an den künstlerischen Strömungen und Ideen seiner Zeit teil. Durch seine Werke definierte er die Konturen und Inhalte verschiedener literarischer Gattungen. Er überschritt die Grenzen der Literatur und widmete sich auch der Bildhauerei, der Malerei und zahlreichen Bereichen der Naturwissenschaften. Und genau er, der Titan von Weimar, wird als die wichtigste Präsenz in der Formung der Persönlichkeit und des Denkens von Blaga hervorgehoben, somit als der entscheidende Faktor bei der Klärung seiner theoretischen Koordinaten.

BIBLIOGRAPHY:

1. Blaga 1965: Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Bucureşti, Editura Tineretului,1965.
2. Blaga 1969: Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
3. Bogdan 1886: Ion Bogdan, *Raport asupra şcoalelor secundare din Germania*, Bucureşti, Editura C. Göbl, VIII, 1866.
4. Danzel 1992: Theodor-Wilhelm Danzel, *Űber Goethes Spinozismus: ein Beitrag zurtieferen Würdigung Dichters und Forschers*, Eschborn, D. Klotz, 1992.
5. Gherghel 1931: Ion Gherghel, *Goethe în literatura română*, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, 1931.
6. Goethe 1968: Goethe, *Faust*, Tragedie, traducere de Lucian Blaga, vol. II, E. P. L., Bucureşti, 1968, p. 287.
7. Heinen 1985: Goethes Faust: *Versuch einer Darstellung, was die Lebensdichtung Goethes unserer Bildungsarbeitsgemeinschaft geworden ist*, Bonn, Rheinischer Landwirtschaft, 1985.
8. Helbig 2004: Holger Helbig, *Naturgemässe Ordnung: Darstellung und Methode im Goethes Lehre von den Farben*, Köln, Böhlau, 2004.
9. Martini 1972: Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
10. Negoiţescu 2002: I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800-1945), Bucureşti, Editura Minerva, 1991, ediţia a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
11. Roman 1980: Ion Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980.
12. Vianu 1962: Tudor Vianu, *Goethe*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962.
13. Voia 1998: Vasile Voia, *Lucian Blaga în spaţiul de cultură german*, (în) „Viaţa românească", nr. 7-8/ 1998, p. 169-174.

RITE – SYMBOL – MYTH: PROTOCONCEPTS OF FOLKLORIC THOUGHT

Iudit Călinescu
Lecturer, PhD, University of Szeged, Hungary

Abstract: This paper analyzes the highly complex socio-human process that is culture, which accompanies all stages of society, since the establishment of the premises of human social organization, starting from its archaic foundations. From a synchronic perspective, the sphere of culture in society can be explained by three main types. The first would be high, elaborated culture, the second type is represented by traditional oral culture, and the third sphere of culture is represented by popular culture. The diachronic perspective on culture allows us a historical vision of its development, from archaic culture to classical, pre-modern or modern culture. At any level (archaic, classical and pre-modern, modern) folkloric thinking benefits from what folklorists have called proto-concepts of folkloric thinking, by which we understand those entities that carry an element of ideational content, to which an extremely stable significance is attached, that is, the symbol, the rite and the myth. And the totality of the particularities of archaic man's thinking, reflected in his first spiritual creations, in religion, ritual or magic, represents mythical, mytho-poetic or symbolic thinking, which is the basis of archaic culture, the place from which the entire modern culture of humanity draws its sap.

Key-words: culture, symbol, rite, myth, symbolic thinking.

Procesul socio-uman de mare complexitate care este cultura, însoţeşte toate etapele societăţii, încă de la constituirea premiselor organizării sociale a omului. Se poate afirma astfel că premisele organizării sociale a umanităţii n-au fost ele însele sociale, ci culturale, sau, cu alte cuvinte, cultice, cultuale[1]. Nu trebuie uitat faptul că omul ocupă o poziţie specială în natură, prin faptul că reacţionează atât cu natura, cât şi cu societatea umană. Iar practica socială a omului în societate, constrângerea culturală şi ceea ce putem numi „habitus, sunt toate corelate în „racordarea imaginarului la o anumită experienţă culturală”[2]. Arnold Van Gennep arată explicit: „De asemenea, societăţile speciale sunt organizate pe baze magico-religioase, iar tranziţia de la una la alta ia aspectul unei treceri speciale, marcate de noi prin rituri determinate, botez, oncţiuni, etc.”[3] Aşadar, după cum arătam anterior, premisele organizării sociale a omului fiind reprezentate de „baza magico-religioasă”, acestea nu pot fi considerate doar sociale, ci și culturale, sau, cu alte cuvinte, cultice, cultuale. Există un instinct special prin care omul se află, chiar de la începuturile civilizației umane, nu doar în ordinea naturii, ci şi în ordinea spiritului, astfel încât, dacă „societăţile” animale pot fi considerate rezultatul instinctului biologic natural, societatea umană are premise culturale, care nu se află nemijlocit în ordinea naturii, ci în ordinea culturii ca „viaţă a spiritului”[4].

E. B. Tylor oferă, în anul 1871, o definiţie canonică a culturii: „cuvântul cultură sau civilizaţie, în sensul său etnografic cel mai răspândit, desemnează acel tot complex, ce cuprinde ştiinţele, credinţele, artele, morala, legile, obiceiurile şi celelalte aptitudini şi deprinderi dobândite de om ca membru al societăţii”[5]. Şcoala culturalistă americană (prin Ruth Benedict, Margaret Mead şi Ralph Linton) afirmă ruptura radicală şi depăşirea revoluţionară a conceptului culturii, aşa cum a fost el sintetizat mai sus, susținând „discontinuitatea între culturi

[1] Ioan Viorel Boldureanu, *Universul legendei. Eseu despre orizontul mental tradiţional II*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2003, p. 15, 33.
[2] Marius Jucan, *Antropologia imaginarului*, Cluj, Editura Universităţii Babeş-Bolyai, 2000, p.13.
[3] Arnold Van Gennep, *Rituri de trecere*, Iaşi, Editura Polirom, 1996, p. 16.
[4] Ioan Viorel Boldureanu, *Cultura tradiţională orală*, Timişoara, Editura Marineasa, 2008, p.12.
[5] Bernard Valade, *Cultura*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997, p. 534.

şi relativitatea formelor culturale”[6]. Ioan Viorel Boldureanu îi adaugă încă un concept, aculturaţia, care, totuşi, compactează şi ocazionează noi sinteze creative ale culturii, astfel încât „cultura aculturată” este o entitate reală şi complexă, dinamică şi mobilă, în care accentul se mută de pe moştenire, ca trăsătură definitorie, pe transformare, asimilare, receptare, acceptare, primire, dar mai ales modificare — în sensul obţinerii unei înnoiri, esenţialmente calitative[7].

Ralph Linton, în 1936, defineşte cultura astfel: „Cultura este suma cunoştinţelor, atitudinilor şi modelelor obişnuite de comportamente pe care le au în comun şi pe care le transmit membrii unei societăţi anume”[8]. Se evidenţiază astfel dublul sens al culturii, pe care Valade îl exprimă astfel: „În sensul său general, cultura desemnează un tip particular de moştenire socială. Astfel cultura în ansamblul său se compune dintr-un mare număr de culturi, fiecare fiind caracteristică unui anume grup de indivizi”[9]. După criteriul eşantioanelor semantice, se pot distinge şase categorii de definiţii ale culturii/culturilor: descriptive, istorice, normative, psihologice, generice şi structurale. Iar, după un criteriu vădit empiric, Edward Shils proiectează o altă clasificare a culturilor, potrivit definirii lor diverse: cultură înaltă, cultură rafinată, cultură elaborată, cultură de mijloc, cultură serioasă, cultură populară, cultură joasă, etc.[10].

O analiză a culturii în sincronie trebuie să aibă în vedere faptul că sfera culturii în societate se poate explica prin trei tipuri principale. Primul ar fi cultura constituită, care mai poate fi numită înaltă, elaborată, profesionistă, auctorială, aulică, elitistă, chiar „majoră”, în terminologia lui Lucian Blaga. Aceasta e guvernată de canoane, legi, reguli, standarde valorice de gust şi educaţie estetică foarte ridicate, pentru însuşirea cărora este necesară o pregătire complexă şi de lungă durată. Individualitatea stilistică este urmărită prin creativitate inovatoare în sensul modernizării. Aşadar „forţa motrice a creativităţii în acest tip de cultură este bazată pe cuvântul scris, scrierea având, însă, rolul tezaurizării, acumulării, dar mai cu seamă transmiterii şi comunicării cunoştinţelor”[11].

Al doilea tip de cultură îl reprezintă cultura tradiţională orală, în cadrul căreia se pot distinge așa numitele „culturi de tip folcloric” sau „culturi folclorice”. Cultura tradițională se dezvoltă în toate epocile, complementar culturilor constituite. Aceste culturi folclorice sunt axializate de tradiţie, din care cauză, în raport cu alte tipuri de cultură, sunt inerţiale, conservatoare. Ele există numai sub forma oralităţii, ele fiind, în mediul lor propriu de existenţă, create, păstrate şi transmise exclusiv pe cale orală. Datorită importanţei celor două atribute, tradiţionalitatea şi oralitatea, Ioan Viorel Boldureanu optează pentru utilizarea sintagmei trimembre „cultură tradiţională orală”, şi pentru definirea ca atare. El afirmă că se poate vorbi de cultura tradiţională orală, integral şi exclusiv, doar sub forma oralităţii, iar tradiţionalitatea, în raportul tradiţie–inovaţie, îndeplineşte un triplu rol: de axializare, „reglementare” prin reguli nescrise, de forţă motrice, în sensul că „amorsează” şi conduce procesul creativ al proliferării variantelor, şi de omologare şi etalon ale autenticităţii, iar creativitatea, în spaţiul acestui tip de cultură, nu urmăreşte niciodată modernizarea[12]. Acest tip de cultură se dezvoltă ca o complementară a culturii constituite, aulice, majore, auctoriale, în toate epocile, pe întreaga axă paradigmatică a dezvoltării umanităţii şi a evoluţiei culturii omeneşti[13].

Structura internă a domeniului culturii tradiţionale orale poate fi evidenţiată pe trei niveluri. Partea cea mai înaltă o reprezintă folclorul, care, după componenta dominantă,

---

[6] *Ibidem*.
[7] Ioan Viorel Boldureanu, op. cit., p.13.
[8] Bernard Valade, op. cit., p. 532.
[9] *Ibidem*.
[10] Ioan Viorel Boldureanu, op. cit., p.15.
[11] *Ibidem*, p. 17.
[12] *Ibidem*, p. 17-18.
[13] *Ibidem*.

manifestată în sincretismul structural, poate fi literar, muzical sau coregrafic. Folclorul este studiat de disciplina specială numită folcloristică (literară, respectiv etnomuzicologie, etnocoregrafie). Zona de mijloc, în structurarea domeniului culturii tradiţionale orale, este reprezentată de arta (artele) folclorice, în care aspectul utilitar al obiectelor este dublat de cel care denotă o intenţie de expresivitate, de frumuseţe, iar prin simbolistica pe care o angajează ornamentaţia şi organizarea spaţiului plastic, obiectele artelor folclorice „devin vii" prin ecourile magico–mitice şi prin valenţele ritual–ceremoniale implicate în respectivele artefacte[14]. A treia zonă a culturii tradiţionale este cea reprezentată de civilizaţia rurală, ca „rezultat al aplicării tehnicii/tehnicilor tradiţionale şi al «materializării» fondului ideatic al culturii tradiţionale orale, în orizontul mental al existenţei săteşti şi al vieţii economice naturale, preindustriale sau non-industriale"[15].

A treia sferă a culturii este reprezentată de cultura populară. Termenul actual de cultură populară, în uzul său comun, a ajuns să însemne cam acelaşi lucru cu termenul, identic ca formă, în limba română, care este definit drept concept în antropologia culturală contemporană astfel: „Cultura populară este opusă culturii folk [culturii de tip folcloric, culturii tradiţionale orale — n.n.], ce sugerează, după cum am văzut, individualitatea, specificitatea unui grup relativ restrâns de oameni, şi mai presus de orice, tradiţia. Cultura populară, în contrast, implică o masă de oameni, în principal dar nu exclusiv, situată în mediul urban, şi care adoptă un mod constant şi abandonează rapid modurile de comportare, aflate într-o schimbare neîntreruptă, modelele şi capriciile culturii materiale şi non-materiale. Cultura populară se substituie şi înlocuieşte diferenţele folk şi etnice"[16].

Perspectiva diacronică asupra culturii ne permite o viziune istorică a dezvoltării acesteia. Potrivit acestui punct de vedere putem schiţa o clasificare a culturii, pe baza unui criteriu cronologic, care să determine distincţii pertinente, între marile epoci din evoluţia umanităţii şi specificul conţinuturilor şi formelor culturii, corespunzătoare epocilor respective. Putem observa că aplicarea criteriului cronologic îşi relevă un caracter precumpănitor calitativ, în sensul că, pe baza aplicării lui, se pot opera disocieri esenţiale, care să evidenţieze diferenţe calitative, în determinarea unor conţinuturi şi forme ale culturii omenirii, prin relaţionare cu diacronia (înţeleasă ca dimensiune paradigmatică, calitativă, a culturii) până într-atât, încât, utilizând conceptul generic de cultură, să putem vorbi despre mai multe tipuri de cultură: cultura arhaică, cultura clasică şi premodernă, cultura modernă, „putându-se opera disocieri înăuntrul fiecăreia dintre aceste mari categorii/tipuri de cultură"[17].

Referitor la cultura arhaică, se poate observa o anume indistincţie iniţială a culturii, în cea mai adâncă arhaicitate. Acolo trebuie imaginate premisele culturale, cultice, ale organizării sociale a omului, legate de incipiile magice ale formelor religiozităţii primare. Ioan Viorel Boldureanu remarca faptul că „după o anume perioadă, ce trebuie să fie de ordinul mai multor milenii (iar în cazul triburilor rămase în izolare, sălbăticie şi primitivitate până aproape de vremea noastră), se plămădesc în complementaritate — deşi sunt de la început «separate» prin «regimul magic» — cultura incipientă constituită, cea esoterică, iniţiatică, dominată covârşitor de sacru — (marcată de sacralitatea magic-rituală esoterică, iniţiatică) şi complementara ei, cultura folclorică, cea destinată planului existenţei cotidiene profane (dar menită să modeleze, să cadenţeze, să organizeze şi să transpună) — preluând şi apoi lăsând moştenire — componente ale culturii incipiente «remodelându-le» prin «folclorizare», procedură ce va fi perpetuată în toate celelalte epoci şi faze de trecere"[18].

---

[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*, p. 20.
[16] Achim Mihu, *Antropologie culturală*, Cluj, Editura Dacia, 2002, p. 86.
[17] Ioan Viorel Boldureanu, op. cit., p. 24.
[18] *Ibidem*, p. 26.

De asemenea, putem afirma că la orice nivel, arhaic, clasic şi premodern, modern, gândirea folclorică beneficiază de ceea ce folcloriştii au numit „protoconcepte ale gândirii folclorice”[19]. Prin protoconcepte ale gândirii folclorice înţelegem acele entităţi ce poartă un element de conţinut ideatic, de care se află ataşată o semnificaţie extrem de stabilă — entitate ce are calitatea de a face resemantizări, în contexte social-istorice şi de geografie umană extrem de largi, diverse şi cuprinzătoare. Mergând în adâncime, pe firul protoconceptelor gândirii folclorice, corespunzătoare culturii tradiţionale orale, care poate fi înțeleasă ca fiind cultura folclorică a epocii moderne, protoconcepte desemnate ca fiind simbolul, ritul şi mitul**,** se poate identifica, fără prea mare dificultate, faptul că ele au precedenţă în etapa anterioară — cea care corespunde culturilor de tip folcloric din perioada anterioară (epoca antichităţii clasice şi a evului mediu), perioadă care le-a dezvoltat ca atare în cultura constituită, dar le-a resemantizat într-un mod aparte „folclorizându-le” — adică transpunând mitul în structuri legendare, ritualitatea în ceremonialitate şi transpunând însuşi simbolul în structuri mitico-legendare. La nivelul arhaic, ne vom întâlni cu „gândirea simbolică şi logica empatică (logica sensibilului), care generează simbolul în condiţia sa originară; ritualitatea, ca procedură originară de schimbare calitativă radicală şi totală a lumii (spaţio-temporalităţii) în sfârşit, sâmburele mitului — mitemul — structură arhetipală originară generatoare de legende totemice, apoi de mituri, mituri folclorice şi, în cele din urmă, de legende tradiţionale, legendele folclorice din spaţiul culturii tradiţionale orale — cultura folclorică a epocii moderne, ce-şi are însă începutul în vârsta Europei preindustriale”[20].

Semioticianul şi etnologul francez A. J. Greimas, folosind drept criteriu binomul comunicare/ noncomunicare, în examinarea culturilor în succesiunea lor istorică (diacronie), vorbeşte despre trei tipuri de discurs cultural: „arhaic”, „folcloric” şi „modern”, pentru care găseşte trei realităţi care să ilustreze aceste tipuri de discurs cultural: dansul ritual, dansul folcloric şi baletul — „ilustrând triadic şi simbolizând cronologic o atitudine culturală”[21]. Dansul ritual arhaic nu comunică, ci doar „exprimă” imperativ o atitudine ce o impune realităţii pe care o modifică radical calitativ, cerându-i să se conformeze, prin sincronie magică, modelului impus prin actanţialitatea rituală a dansului arhaic; dansul folcloric „exprimă-explică” (prin metonimie, sinecdocă, metaforic, alegoric, antitetic), dar şi „comunică”, explicând în spaţiul „enciclopediei populare”, de regulă în chip ludic, aspecte ale vieţii sau circumstanţe speciale ale existenţei; iar baletul este „comunicare estetică”, pură şi integrală[22]. În opinia lingvistului şi semioticianului Ivan Evseev, gândirea simbolică poate fi definită astfel: „Totalitatea particularităţilor gândirii omului arhaic, reflectată în primele lui creaţii spirituale, în religie, ritual, magie, ne-am obişnuit s-o numim gândire mitică, gândire mito-poetică sau gândire simbolică”[23]. Gândirea folclorică „lucrează” cu elemente moştenite din gândirea simbolică, arhaică, după logica empatică originară, însă uzează în mod generalizat de triada simbol–rit–mit, chiar dacă arareori conţinuturile şi expresia lor arhaică sunt uşor recognoscibile, în orizontul mental al omului din mediul tradiţional. Se dovedeşte, şi la acest nivel, menţinerea integrală de către aceste trei entităţi, prin nucleii lor originari, a calităţii de a fi protoconcepte ale gândirii folclorice.

Orice analiză a semnificațiilor și sensurilor simbolului, trebuie să plece de la ideea că simbolul reprezintă un protoconcept al gândirii folclorice. Anumite obiecte, fiinţe, fenomene din natură, au o însuşire frapantă, sau un mănunchi de astfel de însuşiri, prin care suscită principala funcţie a gândirii simbolice, de a o valoriza într-un mod unic şi specific, revelându-i un conţinut cu totul excepţional, pe care entitatea îl indică cu mare forţă. Astfel de entităţi

[19] Vasile Tudor Creţu, *Ethosul folcloric – sistem deschis*, Timişoara, Editura Facla, 1980, p. 80–81.
[20] Ioan Viorel Boldureanu, op. cit., p. 27.
[21] A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 94.
[22] *Ibidem*.
[23] Ivan Evseev, *Cuvânt – simbol – mit*, Timişoara, Editura Facla, 1983, p. 53.

naturale pot fi considerate soarele, luna, stelele, eclipsa, fulgerul, arborele, lupul, şarpele, ochiul, etc. Această stare desemnează ipostaza originară a simbolului „întrucât ea, reprezentând condiţia de arhaicitate profundă a relaţiei empatice dintre obiect şi gândirea simbolică, este temeiul acestei gândiri şi, totodată, certificarea simbolului ca protoconcept al gândirii folclorice, la orice nivel, centrând triada rit, mit, simbol pe simbol, pe gândirea simbolică şi pe logica acesteia”[24].

Referindu-se la semnul simbolic, Ivan Evseev arată că „este o alcătuire mobilă şi dinamică, nu o entitate statică, cu o configuraţie dată o dată pentru totdeauna. Mobilitatea şi variaţiile semnificaţiei unui simbol pot fi urmărite pe două coordonate: pe axa istorică a constituirii sale ca semn şi în planul funcţionării aceluiaşi simbol, în diverse contexte culturale”[25]. Acesta susţine de asemenea că „simbolul este un semn care se identifică cu obiectul simbolizat”[26]. Consecinţele cele mai importante ale acestei trăsături, care desemnează condiţia originară, primordială a simbolului, sunt analizate și de Ioan Viorel Boldureanu, care susţine că „simbolul (semnul simbolic) nu doar evocă, ci redă absentul ca prezenţa cea mai nemijlocită, într-o comunicare (comuniune) mistică arhaică, originară, primordială, deplină — pe care o răsfrânge şi o revarsă, contaminând vecinătăţile, asupra celor şi a ceea ce vine în contact magico–ritualic, mitic, religios, estetic cu entitatea astfel redată, revelată şi ipostaziată”[27]. De asemenea, este accentuat faptul că „prin actul simbolizării, semnul simbolic nu funcţionează ca un substitut al entităţii simbolizate (semnificate), ci prin ritualizarea magico–sacră a contextului spaţio–temporal real, simbolul devine consubstanţial acelei entităţi şi «contemporan» cu originile, cu «starea primordială» a entităţii. De aici marea putere a simbolului în sâmburele mitului şi în arsenalul «punerii în act» a acestuia, ca povestire a unei istorii sacre, ca hierofanie primordială a mitului de origine”[28]. Altfel spus, simbolul, în condiţia sa originară, primordial, poate fi considerat același lucru ca originarul însuși. Astfel revelat şi ipostaziat, prin potenţare magic–rituală, mitică, simbolul este identitatea desăvârşită şi prezenţa nemijlocită a referinţei, referentului, lui. Simbolul, în opinia lui Ivan Evseev, este, în acelaşi timp, un semn cu maximă deschidere informaţională şi, deopotrivă, reprezintă cel mai scurt traiect gnoseologic, prin suprapunerea, identitatea, consubstanţierea a trei entităţi: semnificaţia, semnul și referentul[29].

Și ritul reprezintă un protoconcept al gândirii folclorice. În perspectivă diacronică, termenii, social, şi mai ales cultural, raportaţi la perioadele arhaice şi primitive, semnifică tocmai modalităţile şi procedeele primare de contextualizare, prin instituţionalizarea cultic–cutumiară, a primelor edificii spirituale religioase şi magico–mitice, adică tocmai acelea care se întemeiază pe triada rit-simbol-mit, şi unde ritul şi ritualitatea ocupă o poziţie importantă, prin faptul că ele sunt „componenta cea mai activă («punerea în act» a simbolului şi mitului), întrucât ritul şi ritualitatea au eficienţă şi rosturi magic–operatorii”[30]. Ritul poate fi definit ca ansamblul „fenomenalizat” sau procesul complex de elemente verbale, dar mai ales non-verbale, mimică, gestică, mişcări, acţiuni, sunete, zgomote, precum şi o anumită recuzită, prin care se exprimă mitul și simbolul, creându-se un complex indisolubil rit–mit–simbol, prin care se hierofanizează istoria sacră originară. Mai mult, triada realizează identificarea magică ori sacră, la fiecare reiterare a complexului ritual mito–simbolic, care reînvie „istoria sacră” primordială, pe care o face în chip nemijlocit prezentă, adică reface identitatea dintre timpul trăit şi spaţiul contingent, pe care, însă, prin ritualizare, le sacralizează, făcându-le identice, sinonime cu timpul primordial.

[24] Ioan Viorel Boldureanu, op. cit., p.30.
[25] Ivan Evseev, op. cit., p. 64.
[26] *Ibidem*, p. 39.
[27] Ioan Viorel Boldureanu, op. cit., p. 30-31.
[28] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 5–6.
[29] Ivan Evseev, op. cit., p. 31.
[30] Ioan Viorel Boldureanu, op. cit., p. 32.

Teoria ritualistă, ca variantă a celei totemice, arată că întregul complex format din practicile magice, legate de animalul totemic, are o parte „literală", ce cuprinde formule lingvistice, expresive, precum şi o componentă gestică operatorie (mimică, acţiuni, mişcări) şi o anumită recuzită — care „redă" animalul totemic, „însuşit" ritualic de către actant — precum masca, pielea, efigia, simbolul, sau un substituent al animalului respectiv. Această componentă non-verbală, actanţială, în care se înserează partea literal, pune în mişcare, în act, întregul complex ritual magico–sacru al legendei totemice, apoi al mitului de origine, şi, mai târziu, ca un ecou şi ca o perpetuare a acestei filiaţii, a legendei folclorice. De aici pornind, se poate vorbi despre o paradigm, ca prototipie mitico–legendară, care face ca în folclorul din cultura tradiţională orală, legenda folclorică, şi nu basmul, să fie succesoarea „de drept şi de fapt" a mitului şi, prin complexul rit–mit–symbol, a străvechii, arhaicei legende totemice[31].

Ritul şi ritualitatea, alături de arhetipuri şi simbol, au rolul componentei active, acţionale, de factură magică: stăpânirea, ordonarea şi reordonarea lumii şi a vieţii omeneşti, ruperea, suspendarea realităţii profane, instaurarea sacralităţii arhaice, pentru a reface, „reînnoi" ori modifica existenţa şi a-i da „normalitatea" imperativ voită şi magic impusă[32]. În perioada modernă, în cultura de tip folcloric a vremii noastre (pe care o numim cultura tradiţională orală), ritul şi ritualitatea, estompându-şi rigoarea şi caracterul de „imperativ absolut", pe care o aveau în arhaicitate, se descompun într-un şir de consecinţe şi ecouri tot mai slăbite, pe măsură ce ritualitatea (şi implicit triada rit–mit–simbol) se îndepărtează de starea originară a arhaicităţii. Ritul şi ritualitatea se diseminează, la nivelul culturii tradiţionale orale, în entităţi precum ceremonialul, protocolarul, festivul, sărbătorescul, şi apoi, mergând spre cultura populară, în forme tot mai degradate, tot mai golite de ecourile vechii sacralităţi şi ale ceremonialităţii, care marchează tranziţia protoconceptului, în cultura tradiţională orală, în forme tot mai lipsite de substanţă, ale ludicului, cum ar fi carnavalescul, burlescul, sau chiar grotescul[33].

Mitul, un alt protoconcept al gândirii folclorice, poate reprezenta dezvoltarea plastic–narativă a unui nucleu iradiant, „un element de maximă esenţializare şi concentrare, de regulă arhetipală, pe care semioticienii, etnologii, antropologii îl denumesc prin termenul de mitem/mitologem"[34]. Naraţiunea, ca parte literară a mitului, reprezintă, deci, dezvoltarea unei istorii sacre, situată in illo tempore, cu un nucleu generator al unui conţinut excepţional, care, prin actul povestirii şi însoţindu-se sincretic şi sinergic cu celelalte componente ale triadei rit–mit–simbol, creează complexul de ritualitate magic–sacrală al unei „mistici originare", complex prin care mitul devine „consubstanţial", identic cu „hierofania originară", pe care, astfel reiterând-o, o aduce şi o întruchipează ca pe o realitate primordială, vie şi nemijlocită[35].

Mitul de origine reprezintă însăşi starea originară, primordială, a acestei entităţi, cea care instaurează, alimentează şi menţine paradigma prototipiei mito–simbolice, căreia i se va conforma, mai târziu, la nivelul legendei, şi succesoarea mitului - legenda folclorică[36]. Conform lui Mircea Eliade, care începe prin a se referi la miturile de origine, mitul este povestirea unei istorii sacre, realizată de fiinţe excepţionale exemplare, primordiale, existente in illo tempore[37]. Pornind de aici, miturile povestesc nu doar facerea lumii, ci şi cum lumea a fost ulterior îmbogăţită sau sărăcită. În opinia lui Eliade, există un aspect al mitului care se cuvine subliniat: mitul înfăţişează sacralitatea absolută, pentru că relatează activitatea creatoare a zeilor, dezvăluie sacralitatea lucrării lor, sau, altfel spus, mitul înfăţişează izbucnirile diverse,

[31] Ioan Viorel Boldureanu, *Universul legendei, Eseu despre orizontul mental tradiţional II*, ed. cit., p. 25, 107.
[32] Ioan Viorel Boldureanu, *Cultura tradiţională orală*, ed. cit., p. 33.
[33] *Ibidem*, p. 33.
[34] *Ibidem*, p. 34.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.
[37] Mircea Eliade, op. cit., p. 5–6.

şi adesea dramatice, ale sacrului în lume[38]. După Géraud, mitul este „un tip special de povestire cu caracter fondator, care se ocupă de sensul sau originea lucrurilor, iar pe de altă parte, o povestire cu caracter simbolic, ce include elemente imposibil de interpretat doar pe baza datelor empirice”[39]. O altă definiţie a mitului este datorată lui Georges Gusdorf, care susținea că mitul nu este „teorie sau doctrină”, ci „inserţie a omului în realitate”, el accentuând faptul că, „departe de a fi un dereificator, mitul constituie un scenariu sau o stilistică a comportamentului uman în inserţia lui printre lucruri[40]. În opinia lui „mitul rămâne la marginea existenţei. El este prin esenţă un mod de gândire, nedesprins de lucruri, încă pe jumătate întrupat; cuvântul aderă la lucru: numele nu desemnează doar, ci este fiinţa însăşi”[41].

În urma analizei triadei rit – simbol – mit, ca protoconcepte ale gândirii folclorice, se pot trage câteva concluzii importante. În primul rând, faptul că legenda totemică trebuie să se aşeze în „punctul 0”, ca piatră de temelie a mitului, ea putând fi considerată starea originară a mitului, şi, mai apoi, a legendei folclorice. În al doilea rând, cel prin care se hierofanizează istoria sacră originară, narată de mit, este ritul, acesta putând fi considerat un proces complex, constituit din elemente verbale și nonverbale, prin care se exprimă mitul şi simbolul. Și, nu în ultimul rând, trebuie înțeles faptul că triada rit – simbol – mit reînvie „istoria sacră” primordială, o aduce în prezent, prin ritualizare, o sacralizează, creând o reîntoarcere la timpul primordial. Și, fără doar și poate, fără înțelegerea legăturilor profunde dintre elementele acestei triade, nu se poate înțelege structura adâncă și formele în care există cultura umanității, nu doar cea arhaică, ci și cea modernă.

BIBLIOGRAPHY:

1. Boldureanu, Ioan Viorel, *Cultura tradiţională orală*, Timişoara, Editura Marineasa, 2008.
2. Boldureanu, Ioan Viorel, *Universul legendei. Eseu despre orizontul mental tradiţional II*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2003.
3. Creţu, Vasile Tudor, *Ethosul folcloric – sistem deschis*, Timişoara, Editura Facla, 1980.
4. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti, Editura Univers, 1978.
5. Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.
6. Evseev, Ivan, *Cuvânt – simbol – mit*, Timişoara, Editura Facla, 1983.
7. Géraud, Marie-Odile, şi alţii, *Noţiunile – cheie ale etnologiei*, Iaşi, Editura Polirom, 2001.
8. Greimas, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Bucureşti, Editura Univers, 1975.
9. Gusdorf, Georges, *Mit şi metafizică,* Timişoara, Editura Amarcord, 1996.
10. Jucan, Marius, *Antropologia imaginarului*, Cluj, Editura Universităţii Babeş-Bolyai, 2000.
11. Mihu, Achim, *Antropologie culturală*, Cluj, Editura Dacia, 2002.
12. Valade, Bernard, *Cultura*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.
13. Van Gennep, Arnold, *Rituri de trecere*, Iaşi, Editura Polirom, 1996.

[38] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p.35.
[39] Marie-Odile Géraud și alţii, *Noţiunile – cheie ale etnologiei*, Iaşi, Editura Polirom, 2001, p. 298.
[40] Georges Gusdorf, *Mit şi metafizică,* Timişoara, Editura Amarcord, 1996, p. 16–20.
[41] *Ibidem*.

PAGES FROM THE HISTORY OF HUNGARIAN - ROMANIAN LITERARY TRANSLATIONS: LIVIU REBREANU

Imola-Katalin Nagy
Lecturer, PhD, The Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj Napoca

Abstract: In this paper we will approach the problem of Liviu Rebreanu's works from the perspective of Hungarian translations. We will deal with questions related to the beginnings of his career, his short stories written in Hungarian, his work as a translator of different Hungarian writers and the Hungarian translations of his works. We aim to make a presentation of the main tendencies in the translation of his works during the last century.

Keywords: Liviu Rebreanu, literary translation, Romanian, Hungarian, to translate, to be translated, translator-writer

Parafrazând cele spuse de Victor Știr (2025), și anume că „întoarcerea unei literaturi, din vreme în vreme, la clasici, reprezintă proba de rezistență a textelor în ansamblu și a gustului pe care un autor al formelor originale l-a lansat spre viitor”[1] putem presupune că întoarcerea traducătorilor spre autorii clasici sau chiar reîntoarcerea prin retraduceri reprezintă o dovadă a calității și a substanței acestor opere și a acestor autori clasici. Liviu Rebreanu este, cu siguranță, un autor care face parte din galeria scriitorilor canonici. După succesul romanului *Ion* din 1920, el face parte necontenit din clubul acelora care încă prilejuiesc noi volume de exegeză, noi lecturi și relecturi. În acest studiu ne propunem să vedem, dacă traducerea ca activitate culturală se întoarce sau nu la opera marelui scriitor.

Scrierile în limba maghiară

În arhiva rămasă de la Rebreanu sunt reperabile numeroase locuri în care acesta vorbeşte de culturile străine în care s-a şcolit şi în care s-a format. A învăţat limba maghiară cu o uşurinţă uimitoare, fapt care l-a determinat pe tatăl său să-l transfere la o şcoală germană, pentru a învăţa şi germana. „Chiar încercările literare, deşi cu suflet românesc, le meditam în limbă străină, fie nemţeşte, fie ungureşte [...] Peste două treimi din anii de studii i-am petrecut în şcoli străine. Lecturile mele obişnuite le făceam în limbi străine [...] trebuie să stăruiesc atât asupra acestui moment din viaţa mea, fiindcă anii de formaţie ai scriitorului sînt cruciali pentru viitorul lui şi al operei sale” (Rebreanu, 1976, 37).

Așa cum am arătat anterior (Nagy, 2015), Rebreanu recunoaşte că a fost influenţat de cultura germană, de unde i se trage înclinarea spre constructivism şi spre temele sociale. Capitolul trei al cărţii lui Stancu Ilin, Liviu Rebreanu în atelierul de creaţie (1985), porneşte de la o mărturisire a scriitorului conform căreia prima şi cea mai serioasă cultură a sa era cea germană, şi abordează tema influenţei sau a urmelor lăsate de cultura germană în formaţia intelectuală a scriitorului. Acestui start i se adaugă lecturile din literatura maghiară şi rusă, apoi din cea franceză (Raicu, 1967, 41).

Debutul lui Rebreanu este legat de anii tinereții, când, la cumpăna anilor 1898-1899, scrie o poezie și un vodevil, în limba maghiară, după ce vizionează un spectacol al unei trupe de teatru ambulant și e fascinat de actrița din rolul principal, scrie Niculae Gheran în prefața la volumul *Răscoala*, (scoasă la Editura Litera Internațional, București Chișinău 2002).

[1] https://rasunetul.ro/iacob-naros-despre-proza-scurta-lui-rebreanu

Acest debut în limba maghiară premerge cu patru-cinci ani apariția sa în presa românească cu piesa *Codrea* (Gavra, 2013: 8309). Rebreanu a citit intensiv și extensiv în multe limbi în timpul anilor de studii. În scrierile sale aluziile indică faptul că i-a citit cu siguranță pe Shakespeare, Sienkiewicz, Knut Hamsun, Spinoza, Schiller, Nietzsche, Karl May, Heine, D'Anunzio și alții. Dintre scriitorii maghiari, i-a citit pe Csokonai, Jenő Heltai, Sarolta Vay, Lajos Dóczi, Zoltán Ambrus și prietenul său Gyula Szini. Aproape toți aceștia i-au fost contemporani , iar unii dintre ei au colaborat la *Pesti Hírlap* - publicația pe care Rebreanu o menționează în *Journal*. În acea vreme, a intrat în contact cu literatura română mai ales prin extrase din operele câtorva autori precum Anton Pann și Constantin Sandu-Aldea, sau prin culegeri de folclor. În scrierile sale au început să apară figuri tipice ale lumii satului românesc (popa Grozea, Tuptil[2], baroneasa Ileana[3]), dar tot în limba maghiară. Apetitul său pentru a consuma și a scrie proză este evident și publică tot mai des în diverse reviste. Multe dintre acestea nu pot fi identificate, deoarece au fost scrise sub pseudonime pe care Rebreanu nu și le mai amintea la bătrânețe (Gavra, 2013: 8309). Rebreanu are, de altfel, mai multe pseudonime, sub care publică în perioada scrisului în limba maghiară: Olly Oliver, Remy, Rebran Oliver sau Rebro Oliver (Nagy 2015). Tentația și chemarea scrisului concurează tot mai intens cariera sa militară. În perioada anilor de studii de la Academia Militară Ludovica Liviu Rebreanu și prietenul său, scriitorul de mai târziu maghiar Zoltán Franyó, au fost denunțați pentru a fi publicat un articol într-o revistă din Budapesta, motiv pentru care au fost condamnați amândoi la 30 de zile de detenție în cazarmă.

Journal-ul lui Rebreanu, un caiet redactat în limbile maghiară, franceză, germană şi română, între 14 decembrie 1904 şi 12 februarie 1908, trădează proiectele literare maghiare ale celui care avea să devină unul din cei mai de seamă romancieri români - un şir de proiecte printre care se numără un fragment de roman *Cazarma*, piesele *Locotenentul Valkó, Rivalii (A vetélytársak), Vâltoarea (Örvény), Gigi*, prozele *Sublocotenentul (A hadnagy), Domnul locotenent (A főhadnagy úr[4])* şi *Maiorul (Az őrnagy),* ciclul de povestiri *Scara măgarilor (Szamárlétra).*

Multe dintre aceste texte au fost elaborate în timpul petrecut la Gyula. În primele luni ale anului 1907, a așternut pe hârtie câteva note privind geneza piesei sale de teatru în legătură cu nașterea piesei sale *L'Anarchiste* sau *Anarkist*, devenită ulterior *Vetélytársak (Rivalii)* și *Örvény (Vâltoarea)*. În această perioadă lucra și la alte piese neterminate, printre care *Valkó hadnagy (Lovotenentul Valkó)* și *Gigi (Ghighi).*

Din 1906, el a început să scrie texte legate de o seamă de amintiri din copilărie, „la început în limba maghiară, abia mai târziu traduse tot de el în româneşte. A ţinut chiar un jurnal de lecturi cuprinzând: maxime, cugetări şi conspecte din autori precum: Shakespeare, O. Wilde, Schiller, Tolstoi, Victor Hugo… Oarecum interesant rămâne şi faptul că însemnările de cultură generală au fost scrise în limbile: germană, maghiară, franceză, dar şi în limba română, desigur, limbi în care nu numai că citea cursiv, dar şi scria în mod curent.” (Huruba 2020) [5] A copiat fragmente lungi din romanul lui Jókai *Egy az Isten/ Unul singur e Domnul*, din piesele lui Shakespeare, precum și fraze mai scurte și concise din operele lui Lajos Dóczi, Zoltán Ambrus, Jenő Heltai, Gyula Színi și Lajos Bíró. De asemenea, a transcris citate din operele lor Ben

[2] Proza scurtă scrisă în limba maghiară în 1908 va fi tradusă și publicată în limba română sub titlul *Idilă de la ţară* în 1912, în revista *Cosânzeana*

[3] Proza scurtă scrisă în limba maghiară va fi tradusă și publicată în limba română sub titlul *Baroneasa* în 1912, în revista *Flacăra*

[4] Rebreanu, Liviu. A főhadnagy úr (1908). Nuvela îl are în centru pe locotenentul Haidekker, care, în calitate de comandant adjunct al regimentului, cheltuiește banii regimentului pentru a împrumuta bani colegilor săi ofițeri la cererea acestora. Colegii săi ofițeri nu îi restituie lui Haidekker împrumuturile și, în conformitate cu codul ofițerilor militari, Haidekker nu poate cere banii împrumutați înapoi și se sinucide. Ofițerul Haidekker are ca model un coleg al lui Rebreanu la școala de ofițeri militari, Győző Haidekker (1885-1959). https://core.ac.uk/download/4972509.pdf

[5] https://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=20832

Johnson, Heine, Sienkiewicz, Gorki; faptul, că citatele apar în limba maghiară, demonstrează că Rebreanu citise acești autori în această limbă (Várfalvi, 1995: 134).

Așa cum arată Maria Gavra (2013) în studiul *Egy modern román regényíró magyar nyelvű tanulmányai / Studiile în limba maghiară ale unui romancier român modern* textele sale scrise în limba română conțin încă fragmente gândite în limba maghiară sau traduse din maghiară. De exemplu, arată cercetătoarea, înțelegea greu textul pictural al lui Creangă sau al lui Caragiale. Efortul său conștient de a se perfecționa în scrisul în limba română se vede și în caietele sale din acea vreme, unde se află o rubrică intitulată *Românisme,* în care a consemnat diverse cuvinte și expresii românești. A fost interesat de articolele și studiile revistei *Viața românească* editată la Iași, în principal despre estetica realismului, dar și de revistele literare din București. La sosirea în România, la vârsta de douăzeci și patru de ani a început să lucreze ca jurnalist, perfecționându-și tot timpul stilul și practicând cu tenacitate șlefuirea limbii literare.

Traducerile făcute de Rebreanu din scriitori maghiari

Liviu Rebreanu a fost un poliglot și traducător asiduu din multe literaturi: traducea din Maxim Gorki, Kálmán Mikszáth şi Gyula Szini, bunul său prieten. Traduce romanul *Fecioarele nebune* de Marcel Prevost, face o traducere neterminată, după intermediar german, a romanului *Război şi pace* de Lev Tolstoi, i se publică traducerea poemului *Moartea şoimului* de Maxim Gorki, în revista *Ţara noastră*, dar traduce și *Halima şi o mie şi una de nopţi* de Anton Cehov[6].

Rebreanu debutează în limba română în 1908 cu schiţa *Codrea* (*Glasul inimii*) în *Luceafărul*. În 1912 scoate la Orăştie un volum de nuvele şi povestiri, *Frământări*. În 1916 publică volumul *Golanii*, cu o entuziastă prefaţă de Mihail Dragomirescu. În 1917 apare *Mărturisire*, în 1919 Răfuiala, precum şi o nuvelă autobiografică, *Calvarul*. Trebuie reamintit însă că volumul de debut *Frământări* este precedat și de un volum de traduceri: Rebreanu traduce *Cavalerii* de Mikszáth Kálmán în 1912. Domokos Sámuel (1985) vorbeşte despre influenţa scriitorului maghiar Mikszáth Kálmán asupra lui Rebreanu, influență care se vede și din opțiunile sale traductologice. Nicolae Liu vorbeşte într-un studiu apărut în *Steaua* în 1957, de începuturile literare ale lui Liviu Rebreanu, de proporţiile nebănuite ale activităţii de traducere, din limbile germană, maghiară şi franceză. În 1908 apare, la Budapesta, volumul *Aventuri spirituale/Lelki kalandok*, conţinând 31 de povestiri, din care Rebreanu tradusese 10. Acest volum de povestiri *Lelki kalandok (Aventuri spirituale)* este semnat de scriitorul maghiar Gyula Szini cu care Liviu Rebreanu „era în relaţii de prietenie, ba chiar între ei ar fi existat o colaborare însemnând scrierea mai multor texte care au fost publicate la Bucureşti în *Universul literar* (1913) şi în *Almanahul Adevărul*" (1914), ei întocmind inclusiv un proiect de sumar al romanului *Zestrea*, care purta o dată din intervalul încarcerării de la Gyula – după cum se înţelege dintr-o scrisoare adresată de Rebreanu lui Dragomirescu (7 august 1910), cuprinzând şi precizarea „pe când eram la Pesta"…" (Huruba, 2020)[7].

Într-un eseu din volumul alcătuit de Mircea Zaciu *Liviu Rebreanu după un veac*, Domokos abordează scrierile în limba maghiară ale lui Rebreanu şi citează dintr-o scrisoare a poetului Franyó Zoltán, fost coleg cu Rebreanu la Academia Militară de la Pesta: „Am fost colegi de clasă cu Liviu Rebreanu la Academia Militară Ludovica din Budapesta, între anii 1904-1906. El a fost elev eminent, dar n-am ştiut că are apucături scriitoriceşti. În 1906, publicând o poezie într-un ziar maghiar din Budapesta, am fost ameninţat că o să fiu eliminat de la academie dacă mai comit astfel de lucruri nepermise pentru un ofiţer maghiar. Această chestiune s-a desfăşurat la ordinul de raport, în faţa celorlalţi colegi de clasă. După acest eveniment, într-o pauză, Liviu Rebreanu a venit la mine şi mi-a spus că şi el e scriitor şi că a

[6] Cf. https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=3953, Puș, 2022: 156
[7] https://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=20832

publicat sub pseudonimul Rebro Oliver o nuvelă cu titlul *Ezredes úr (Domnul colonel)* în revista *Új Idők* a lui Herczeg Ferenc" (Domokos, 1985, 390-391). Deși Domokos (1985) consideră că s-a scris puţin despre primele scrieri în limba maghiară ale lui Rebreanu, care, desigur, nu sunt comparatbile calitativ cu creaţiile din anii maturităţii. Totuşi, aceste prime scrieri au o importanţă mai mare decât li s-a acordat până acum. „Ele arată în primul rând modelele literare şi problematice ce l-au influenţat în anii uceniciei. Între modele, e amintit pe bună dreptate Mikszáth Kálmán, cel mai renumit prozator de după moartea lui Jókai" (Domokos, 1985, 391). Cercetătorul semnalează câteva titluri din opera romancierului maghiar, opere pe care Rebreanu le-a tradus. E vorba de *Cavalerii (A gavallérok), Fusta reginei (A királyné szoknyája), Umbrela sfântului Petru (Szent Péter esernyője),* precum şi nuvela *Omul cu coasa (A kaszát vásárló paraszt)*.

Până în 1912, pe lângă alte preocupări şi concomitent cu pregătirea apariţiei revistei bilunare *Teatrul*, Liviu Rebreanu a tradus piesele *Die Räuber/ Hoţii* de Schiller şi *A testőr*/*Ofiţerul* de Ferenc Molnár (Huruba, 2020)[8] În anul 1912 Almanahul Societăţii Scriitorilor Români publică un poem în proză intitulat *Mărturisire*, „despre care pomeneşte Fanny Rebreanu în volumul *Cu soţul meu*, constituind o discretă cerere în căsătorie, deşi textul nu este pe deplin original, ci o traducere-prelucrare după textul *Strófák* (*Strofe*)[9] de scriitorul maghiar Szini Gyula." (Huruba, 2020)[10]

Traducerile, lecturile și contactele personale cu scriitorii maghiari fac toate parte din recuzita de modalități prin care Rebreanu se apropie de cultura maghiară. În 1928 Ioan, Lupu scoate, la editura Fundaţiei culturale Regele Mihai I un volum de traduceri din proza maghiară, *Povestitori unguri ardeleni*, volum prefațat de Rebreanu, „Acum se cunoaşte cu certitudine că Liviu Rebreanu – mai mult pe la începuturile sale literare – a fost şi un bun traducător de literatură străină, în acelaşi timp, el fiind unul dintre cei mai traduşi scriitorii români, astfel el s-a bucurat, încă în viaţă fiind, de traduceri în limbile: cehă, croată, franceză, engleză, germană, italiană, poloneză, portugheză, sârbă, spaniolă, turcă, iar postum şi în: bulgară, daneză, finlandeză, iraniană, japoneză, maghiară, rusă…" (Huruba, 2020)[11]

Traducerea operei lui Rebreanu în limba maghiară

Situația traducerii prozei lui Liviu Rebreanu în limba maghiară arată în felul următor:

Volume: romane şi nuvele

- 1938 - *Pădurea spânzuraţilor/Akasztottak erdeje.* Traducător: Somogyi Imre (cf. Naroș 2013: 167). Primul volum tradus din operele lui Rebreanu nu se află nici la Országos Széchényi Könyvtár (Biblioteca Naţională Széchényi) din Budapesta, nici la Biblioteca Academiei din Bucureşti[12]
- 1945 - *Răscoala/Lázadás.* Traducător: Gáldi László. Budapest: Renaissance[13]
- 1955 - *Răscoala/Lázadás.* Traducător: Gáldi László.. Bucureşti: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó[14]

[8] https://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=20832
[9] Text din volumul lui Szini Gyula. 1908. *Lelki kalandok*, Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata, pp. 45-50.
[10] https://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=20832
[11] https://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=20832
[12] https://adatbank.ro/html/cim_pdf2272.pdf
Recenzii: Az Akasztottak erdeje. Hírlap 1938. Nr.. 3; Liviu Rebreanu magyarul. Nyolc nyelven jelent meg az „Akasztottak erdeje11 c. háborús regény. Aradi Közlöny 1938. Nr. 4.; . Sz. I.: Akasztottak erdeje. Transilvania 1941. Nr.. 1. p. 22
[13] Recenzii: Domokos Sámuel: ~ Új Szántás 1947. 5. pp. 313—314.; Sziklay László: ~ Délkelet-európai néző. Szomszédnépek regényei magyar fordításban. Tiszatáj 1948. 11—12. sz. 189— 190. p
[14]Recenzii: Oláh Tibor: ~ Utunk 1956. Nr. 22. P. 4.; Berde Zoltán: ~ Igaz Szó 1956. Nr. 9.. pp. 1392—1393; Lőrinczi László: Az 1907-es romániai parasztfelkelés nagy dokumentuma: ~ Művelődés 1957. Nr. 3. Pp. 18—20. Oláh Tibor: ~ Parasztfelkelők hőskölteménye. Előre 1957. ápr. 20. sz

- 1956 - *Catastrofa*/*Katasztrófa*. Elbeszélések. Traducător: Major Mihály. București: Ifjúsági Kiadó
- 1956 – *Proștii. Nuvele*/ *Parasztok. Elbeszélések.* Traducător: András János V. București: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó[15]
- *1957 - Pădurea spânzuraților / Akasztottak erdeje.* Traducător: Bözödi György. Prefață de Silvian Iosifescu. Tărgu-Mureș: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó[16]
- 1958 – Răfuiala/*Leszámolás.* Válogatott elbeszélések. Traducător: András János V. București: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó[17]
- *1960 – Ion/ Ion.* Traducător: Oláh Tibor. București: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó
- 1962- *Pădurea spânzuraților / Akasztottak erdeje.* Traducător: *Bözödi György. Prefață de Silvian Iosifescu. București:* Irodalmi. Kiadó
- *1962 – Catastrofa Katasztrófa. Traducător:* Kormos Gyula. București: Ifjúsági Kiadó
- *1964 - Răscoala/ Lázadás. Traducător:* Gáldi László. București Irodalmi. Kiadó
- *1967 – Ion/Ion.* Traducător: Oláh Tibor. București: Irodalmi. Kiadó
- *1970 - Pădurea spânzuraților / Akasztottak erdeje.* Traducător: *Bözödi György. București*: Kriterion
- *1975 Ciuleandra/ A tánc. Traducător:* Kerekes György.. Cluj-Napoca: Dacia
- *1977 ü Răscoala/ Lázadás Traducător: Gáldi László.*. Budapest: Európa
- 1983 - Pădurea spânzuraților / Akasztottak erdeje. Traducător: György Bözödi/. Cluj-Napoca: Dacia, 1983. 376.
- 1983 – Ion / Ion. Traducător: Oláh Tibor. București: Kriterion, 1983
- *1985 -Opere alese/ Tallérok.* Válogatott novellák. Traducător: V. Andras Janos. /Postfață de Niculae Gheran. București: Kriterion; Budapest: /Európa
- *1987 – Ciuleandra/A tánc* Traducător: György Kerekes Cluj-Napoca: Dacia.

Fragmente de romane publicate în reviste

1. **Răscoala**

- *Felkelés.* Traducător: Csehi Gyula. *Korunk*. 1936. 1. 66—69.
- *A láng fellobban*. *Igazság.* 2 sept. 1956.
- *A bíró előtt. Vörös Lobogó.* 15 febr. 1957.
- *Felosztjuk az urak földjét. Igazság*. 9 mar. 1957.
- *A tűzvész. Falvak Dolgozó Népe*. 1972. 8.
- *Lázadás, Falvak Dolgozó Népe*. 1977. Numerele 3, 5, 6, 9, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22
- *Lázadás*. Traducător: Gáldi László. Új Élet 1977. 3. 6.
- *Lázadás.* Traducător: Gáldi László. Dolgozó Nő 1977. 2. 12.
- *Túszok.* Traducător: Kormos Gyula, Előre 1972. 7710. 3.

2. **Crăişorul** [Fragment — Részlet.] A kerék. Ford. Szűcs Éva. Alföld 1960. 3. sz. 61—68. p.

[15] Recenzie: Oláh Tibor: Hűtlenkedés. Igaz Szó 1958. Nr. 11. pp. 673—674

[16]Recenzii: Oláh Tibor: ~ Utunk 1957. aug., nr. 29.; Kormos Gyula: ~ Igaz Szó 1958. Nr. 1. pp. 147—149.; Csizmadia Géza: ~ Népszabadság 1958. ian. 31; . Domokos Sámuel: ~ Élet és Irodalom 1958. Nr. 4. p. 9.

[17]Recenzii: Földvári István: ~ Igaz Szó 1958. Nr. 10. pp. 512—514; . Előre 1958. noi. Nr. 16; Mészáros Ottó: ~ Pestmegyei Hírlap 1958. dec. 10; Kacsir Mária: Rebreanu, a novellista. Előre 1959. febr. 11

În 1938 apare versiunea maghiară a romanului *Pădurea spânzuraților* Liviu Rebreanu sub titlul *Akasztottak erdeje* (traducătorul este Somogyi Imre[18]). Acest roman scris în 1922 va mai fi tradus în limba maghiară în 1972 (traducerea lui Bözödi György, Editura Kriterion, București). Istoricul literar Mózes Szabó a tradus romanele *Ciuleandra* și *Ion* de Liviu Rebreanu, publicând aceste traduceri în *Temesvári Hírlap*. Tot aici apare și proza scurtă *Szerencse* (Liviu Rebreanu: *Szerencse*. 89. szám, 27. évf., 1929, 1 apr., p. 5).

Proză scurtă publicată în volume și reviste

- *Strănutarea/ A tüsszentés.* Traducător: Áts József. *Brassói Lapok,* 28 sept. 1926.
- *Nevastă*: 1. *Az asszony*. Traducător: Dánér Lajos. *Pásztortüz* 1930. 195—196, urmat apoi de traducerea *A feleség*. Traducător: V. András János în volumele *Parasztok* 1956, 79—87 și *Leszámolás* 1958, 21—29; Traducător: V. András János în volumul *Tallérok*. 1985
- *Cântecul de dragoste*: 1. *A szerelem dala*. Traducător: Mizgán János. *Pásztortűz* 1935. 225— 226 urmat de traducerea lui V. András János. *Leszámolás* 1958, 105—111, respectiv în volumul *Tallérok*. 1985
- *Catastrofa*: 1. *Katasztrófa*. Traducător: Major Mihály în *Katasztrófa* 1957, 5—52. 2. Katasztrófa Traducător: V. András János. *Leszámolás* 1958, 181—225. 3 și în *Vörös Lobogó* 27 noi. 1960.
- *Domnul maior: Az őrnagy úr*. Traducător: Domokos Sámuel. *Szabad Hazánk* 1957. 9. 21- 22.
- *Filibaş: Filibaş*. 1. Traducător:. V. András János. *Leszámolás* 1958, 30—56. [ulterior publicat sub titlul: *Ocrotitorul*.]; 2. Traducător: V. András János în volumul *Tallérok*. 1985
- *Ghinionul*. 1.*A pech. Erdélyi Hírlap* 2 febr.1935. [probabil în traducerea lui Bitay Árpád.]; 2. *Balszerencse*. Traducător: V. András János. *Leszámolás*. 1958, 118— 125.
- *Hora morţii: 1. Haláltánc*. În volumul *Parasztok* 1956, 5—36. 2. *Haláltánc* în *Leszámolás* 1958, 76—104; 3. În traducerea lui V. András János în volumul *Tallérok*. 1985
- *Idila de la ţară*: 1. *Falusi idill*. Traducător: Tödős Béla. *Ellenzék* 1927. 58; 2. *Falusi idill*. Traducător:. V. András János. *Leszámolás* 1958, 112—117.
- *Iţic Ştrul, dezertor*: 1. *Strul Icig, a szökevény*. Traducător: Márkos Albert. *Pásztortűz* 1935. 52—54.. și 79—83; 2. *Icik Strul, a szökevény*. Traducător: V. András János. *Parasztok* 1956, 37—60 respectiv în volumul *Leszámolás* 1958, 159—180.; 3. *Strul Icig, a katonaszökevény*. Traducător: Major Mihály. *Katasztrófa* 1957, 53—76.
- *Lacrima: Könnyek*. Traducător: V. András János. *Leszámolás* 1958, 126—133 și apoi în traducerea lui V. András János în volumul *Tallérok*. 1985.
- *Norocul*: 1. *A szerencse*. Traducător: Major Mihály. *Katasztrófa* 1957, 116—123. 2. Traducător: V. András János. *Leszámolás* 1958, 152—158. 3. În *Ifjúmunkás* 1957. oct. nr. 3. p. 4.
- *Ocrotitorul: A pártfogó*. Traducător: Major Mihály. *Katasztrófa* 1957, 87—115. [titlu anterior: Filibaş.]
- *Ofilirea: Hervadás*. Traducător: V. András János. *Parasztok* 1956, 88—95. apoi în volumul *Leszámolás* 1958, 57—63 și în *Dolgozó Nő* 1960. 3. 19—20; ulterior în volumul *Tallérok*. 1985.
- *Proştii*: 1. *Parasztok*. Traducător: V. András János publicat în *Falvak Dolgozó Népe* 29 mai 1956 respectiv volumele *Parasztok* 1956, 96—104 și *Leszámolás* 1958, 143—151;

[18] Un pastor baptist, scriitor și poet care publica sub pseudonimul Emericus și care a sevit mulți ani la Gyula. În 1909 apare la Gyula aprimul său volum de poezii, *Hulló csillagok/Stele căzătoare*

2. *Parasztok*, în traducerea lui Major Mihály, inclus în volumul *Katasztrófa* 1957, 77—86.și în revista *Ifjúmunkás* 1960. Noi. Nr. 24; apoi în traducerea lui V. András János în volumul *Tallérok.* 1985.

- *Răfuiala*: *Leszámolás*. Traducător: V. András János în volumele *Parasztok* 1956, 61—78. și *Leszámolás* 1958, 5—20; ; apoi în traducerea lui V. András János în volumul *Tallérok.* 1985.
- *Talerii: Tallérok.* Traducător: V. András János. *Leszámolás* 1958, 134—142.
- *Cuibul visurilor: Álmok fészke*. Traducător: V. András János în volumul *Tallérok*. 1985 64—75.

Dramaturgie

- *Cadrilul: Asszonycsere*. *Komédia négy felvonásban*. Traducător: Popa Constantinné. în *Erdélyi Hírlap* 1927. febr. 24. Sz
- *Plicul: Angyal és boríték*. Traducător: Méliusz József. București: Irodalmi Könyvkiadó, 1964.

Scrieri despre Rebreanu în reviste

Exegeză

- György Lajos: *Magyar elemek a román irodalomban*. *Elemente maghiare în literatura română*. *A Hírnök*. 1924.
- Keresztury Sándor: *Az első „magyarbarát" fecske a román irodalomban*. *Prima rândunică „filomaghiară" în literatura română. Nagyvárad*. 3 ian. 1926..
- Bitay Árpád: *Rebreanu, Liviu*. *Irodalmi Lexikon* 1927, 981—982. p.
- Bitay Árpád: *L. Rebreanu*. *Istoria.* 1924, 51—53.
- Bitay Árpád: *Rebreanu, Liviu. Irodalmi Lexikon* 1927, 981—982.
- Bitay Árpád: *Rebreanu, Liviu. Világirodalmi Lexikon* III. 1433. p.
- Pintér Jenő: *Rebreanu Livius. Magyar irodalomtörténet* VIII. 1396—1397[19].
- Kádár Imre: *A Minulescu-affér. Afacerea Minulescu*[20]. *Erdélyi Helikon* 1929. 156—157.
- Kádár Imre: *Erdélyi magyar elbeszélők románul. Prozatori maghiari transilvăneni în limba română*. *Erdélyi Helikon* 1928. 479—480.
- Tamás Lajos: *Két román regényíró*. *Doi romancieri români. Magyar Szemle*. 1931. 343— 350.
- Keresztury Sándor: *A mai román regény. Romanul românesc de azi. Korunk* 1931. 6. 471—472.
- Gáldi László: *Az erdélyi román irodalmiság történetéért. Pentru istoria literaturii române din Transilvania. Apollo*. 1936. 277—279.
- Szemlér Ferenc: *Román folyóiratszemle. Revista revistelor româneşti. Erdélyi Helikon.* 1936. 151—152.
- Gáldi László: *A mai román regény. Romanul românesc de azi. Magyar Szemle* 1937. 2. 156— 163.
- Gáldi László: *Madách és Rebreanu. Madách şi Rebreanu. Az Út.* 1933. 1. sz. 6. p. [Madách hatása Rebreanu Adam şi Éva c. regényében.]
- Kántor Lajos: *Erdély a világháborút tükröző román irodalomban. Transilvania în literatura română reflectând războiul Mondial. Erdélyi Múzeum.* 1934. 6—28.

[19]https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/MagyarIrodalom-magyar-irodalomtortenet-1/magyar-irodalomtortenet-pinter-jeno-5116/8-a-magyar-irodalom-a-xx-szazad-elso-harmadaban-2885/visszapillantas-311A/a-magyarorszagi-nemet-tot-szerb-ruszin-es-roman-irodalom-a-xx-szazad-elso-harmadaban-3158/

[20] Controversa dintre Rebreanu și Const. Kirițescu, care, în calitate de secretar de stat la învățământul public, a interzis accesul tinerilor studenți la Teatrul Național din București din cauza piesei *Manechinul sentimental* a lui Minulescu

- Kacsir Mária: *A román irodalom tájain. Peisajul literaturii române. Előre*. 8 aug. 1959. aug.
- Meszesi Vilmos: *Ion nyomában Prislopon.Pe urmele lui Ion la Prislop. Dolgozó Nő.* 1957. 8. 15.
- Beke György: *A boríték. Két színházi bemutató Bukarestben. Plicul. Două spectacole de teatru în Bucureşti. Előre*. 1956. okt. 13.
- Kovács Ferenc: *Az ifjú Rebreanu. Tânărul Rebreanu. Utunk.* 1979. 44. 1- 4.
- Beke György: *A jegygyűrű most is megvan. Beszélgetés Szabó Ilonával, Liviu Rebreanu regényhősével. erigheta este încă acolo. O conversaţie cu Ilona Szabó, eroina romanului lui Liviu Rebreanu. Dolgozó Nő.* 1973. 9. 17.
  În 1975 Kormos Gyula scoate un volum de micromonografie intitulat *Livin Rebreanu* (Cluj-Napoca: Editura Dacia).

Concluzii

Traducerea operei lui Rebreanu începe în perioada interbelică și ia un avânt ăn perioada postbelică, în special după încheierea acordului editorial comun româno-maghiar din 195. Așadar, în 1938 apare versiunea maghiară a romanului *Pădurea spânzuraților* în traducerea lui Imre Somogyi, retraducerea apărând în 1972 sub semnătura lui György Bözödi. Mózes Szabó publică traduceri ale romanelor *Ciuleandra* și *Ion Temesvári Hírlap*. Romanul *Răscoala* este tradus în 1945 și scos la Budapesta de către László Gáldi. *Ion* este retradus de către Tibor Oláh doar în 1960 sub titlul neschimbat *Ion*, volumul apărând la București la Irodalmi Könyvkiadó).

În ceea ce privește nuvelistica, doar trei piese sunt traduse în limba maghiară în perioada interbelică: *Strănutarea/ A tüsszentés*, în traducerea lui Áts József, în *Brassói Lapok*, 1926, septembrie; *Iţic Ştrul dezertor.../Strul Icig, a szökevény*, trad. Márkos Albert, în Pásztortűz, 1935, 52-54 și 79-83) respectiv *Nevasta/ Az asszony*, tradus de Dánér Lajos, în *Pásztortűz*, 1930, 196-196. După anii 1950 multe nuvele vor fi traduse în limba maghiară de către traducători precum: Mihály Major, János Mizgán, János András, Sámuel Domokos, Árpád Bitay, Béla Tödös. În aceeași perioadă se scot cel puțin trei volume de proze scurte, traduse în limba maghiară: *Parasztok. Elbeszélések (Proștii. Nuvele)*, volum tradus și prefațat de către János András (București, 1956); *Leszámolás. Válogatott elbeszélések (Răfuiala. Nuvele alese),* în traducerea aceluiași traducător (București, 1958), respectiv *Katasztrófa. Elbeszélések (Catastrofa. Nuvele)*, în traducerea lui Mihály Major și Lukács L. (București, 1957), reluat în 1962 cu o prefață de Gyula Kormos. Traduceri din Rebreanu mai apar în volumul colectiv scos la Budapesta, *Az eltemetett katona* la Editura Európa în 1978.

Interesul exegeților către opera lui Rebreanu scrisă în limba maghiară sau traducerile din literature maghiară în limba română este, din nefericire, minor. Cel mai suprinzător aspect este însă lipsa totală a traducerilor și retraducerilor în limba maghiară după anii 1990. Cu toate că nu doar operele, ci și traducerile pot deveni canonice, nu credem că opera lui Rebreanu nu s-ar preta la retraduceri, fie și din cauza ca normele de traducere se pot schimba în decurs de câteva decenii. Retraducerea înseamnă relectură și reinterpretare. Este nevoie de relecturi ca să putem reinterpreta: doar astfel literatura devine un spațiu de dialog continuu: între autor și cititor, între text și traducător, între trecut și prezent. Retraducerea, ca și relectura și reinterpretarea, pe care le presupune în mod inerent, oferă de fiecare dată o viziune ușor diferită, îmbogățită poate și de experiența timpului trecut între cele două traduceri.

BIBLIOGRAPHY:

1. Berki Timea. 2017. *A román irodalom magyar bibliográfiája:1970-1980. Bibliografia*

maghiară a literaturii române: 1970-1980. Cluj: Erdélyi Múzeum Egyesület.
2. Costache, Geta – Podgoreanu, Anca. 2014. *Scriitori români în limbi străine. Ghid bibliografic de literatură română.* Bucureşti: Biblioteca Centrală Universitară „Carol I".
3. Domokos Sámuel. 1966. *A román irodalom magyar bibliográfiája. 1831-1960 (1961-1965). Bibliografia maghiară a literaturii române 1831—1960 (1961—1965).* București: Irodalmi Könyvkiadó.
4. Domokos Sámuel. 1985. *Scrierile în limba maghiară ale lui Liviu Rebreanu*,. în *Liviu Rebreanu după un veac*, Cluj-Napoca, Dacia, 1985.
5. Maria Gavra. 2013. *Egy modern román regényíró magyar nyelvű tanulmányai. Studiile în limba maghiară ale unui romancier român modern. Barátság* 22. évf. 4. sz. (2013. december 15.) 8308-8311.
6. Huruba, Dumitru. 2020. *Să ne mai (re)amintim de… Liviu Rebreanu* https://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=20832 Accesat 9 mai 2025.
7. Lupu, Ioan. 1928. *Povestitori unguri ardeleni*, antologie. Cu o prefaţă de Liviu Rebreanu, colecţie enciclopedică editată de Fundaţia culturală Regele Mihai I, 1928.
8. Nagy Imola Katalin. 2015. *Interferenţe culturale româno-maghiare*, Cluj-Napoca: Editura Scientia.
9. Nagy Imola Katalin. 2019. *Relația lui Rebreanu cu producția culturală maghiară*. in Virginia Popović, Éva Toldi, Marina Puia Bădescu, Studii interculturale româno-Maghiare / Román–magyar interkulturális tanulmányok/Румунско-Мађарске Интеркултуралне Студије/ Romanian-Hungarian Intercultural Studies vol II, Universitatea din Novi Sad, Facultatea de Filosofie, ISBN 978-86-6065-531-0, pp. 83-92
10. Naroș, Iacob. 2013. *Romanele lui Rebreanu*. Iași: Editura Tipo Moldova.
11. Puş, Gheorghe. 2011. *O fructuoasă interferenţă- şcolile Năsăudului şi Academia Română. Arhiva someşana. Revistă de istorie şi cultură seria a III-a Năsăud* https://biblioteca-digitala.ro/reviste/arhiva-somesana/arhiva-somesana-seria-III-X-2011.pdf Accesat 9 mai 2025.
12. Raicu, Lucian. 1967. *Liviu Rebreanu*, Bucureşti: Editura pentru Literatură.
13. Rebreanu, Liviu. 1976. Mărturisiri. în Amalgam, Cluj, Dacia, 1976.
14. Rebreanu, Liviu. 1984. *Jurnal, I*, Bucureşti: Minerva.
15. Rebreanu Liviu. 2002. *Răscoala*. București- Chișinău: Editura Litera Internațional.
16. Victor Știr. 2025. *Iacob Naroș despre proza scurtă a lui Rebreanu* https://rasunetul.ro/iacob-naros-despre-proza-scurta-lui-rebreanu Accesat 9 mai 2025.
17. Várfalvi András. 1995. *Liviu Rebreanu magyar nyelvű prózai írásai. Proza lui Liviu Rebreanu în limba maghiară*. *Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények*. XXXIX (1995), 133—40. http://www.sztanyi.ro/download/NYIRK_1995_2_k.pdf Accesat 9 mai 2025.
18. https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=3953 Accesat 9 mai 2025.
19. https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/MagyarIrodalom-magyar-irodalomtortenet-1/magyar-irodalomtortenet-pinter-jeno-5116/8-a-magyar-irodalom-a-xx-szazad-elso-harmadaban-2885/visszapillantas-311A/a-magyarorszagi-nemet-tot-szerb-ruszin-es-roman-irodalom-a-xx-szazad-elso-harmadaban-3158/ Accesat 9 mai 2025.
20. https://core.ac.uk/download/4972509.pdf Accesat 9 mai 2025.
21. https://adatbank.ro/html/cim_pdf2272.pdf Accesat 9 mai 2025.

ARS POETICA AND IRONY

Ruxandra Coman
Lecturer, PhD, „Dimitrie Cantemir" Christian University, Bucharest

Abstract: Lyrical discourse structured in the form of a poetic art, as a programmatic text by definition, involves drawing axiological coordinates, which reveal the connection between the creative effort and the value of the artistic product. Poetic arts are discourses of maximum reflexivity, in which the authors meditate on creative labor, often seen as a process of drying up vital forces, in the idea that total bestowal on the altar of art consumes the spiritual being. The lyrical voice exposes, in all ages, the obstacles raised in the way of creation. Each time the poetic being appears in such a situation, the dramatism of a smoldering revolt is noted, and (self)-irony becomes a means of releasing the creative force, a way of coping with the cruel reality. Whether faced with the imperative of conforming to the rigors of the aesthetics of time, whether, on an ideological level, remains misunderstood and wronged, the poet of the fictional universe ironizes himself, and this literary approach is often a mask of the poetic being, sad and lonely, and irony becomes a means of unmasking the defects of contemporaries, through the strategy of preterition, through figurative language with critical valences.

Keywords: connotation, metaphor, literary devices, subversivity

Artele poetice românești conțin mijloace literare și mărci textuale ale unei ironii construite ca „formă de conflict enunțiativ"[1], cititorul fiind provocat la decodarea acestor indici utilizați de scriitor, pentru a i se putea releva mesajul profund al versurilor. Teoreticienii discursului constată că funcția ironiei este „de a introduce în mod disimulat o apreciere negativă, disprețuitoare ori persiflantă la adresa unui eveniment sau a unei persoane", iar când ironia „devine amară, insultătoare ori violentă, poartă numele de sarcasm"[2]. Ironia apare ca o modalitate artistică de construcție a „lirismului subiectiv satiric"[3], în versuri în care vocea ficțională se revoltă împotriva nedreptăților la care este supus cel care își sacrifică viața pe altarul creației. Conotația ironică se dezvăluie treptat, în versuri de un lirism subiectiv de intenție denigratoare la adresa contemporanilor sau la adresa poeților lipsiți de talent, sclavi ai modei literare, narcisiști în căutare de laudă și recompensă.

Arta este tema textelor programatice versificate, în care artistul apare ca „o ființă dual, sfâșiată între destinul istoric și cel etern"[4], sau, ca în cazul romanticilor, ca un damnat, a cărui nebunie este „tradusă prin genialitate și revoltă"[5].

Discursul liric structurat sub forma unei arte poetice, ca text prin definiție programatic, presupune trasarea unor coordonate axiologice, ce relevă legătura dintre efortul creator și valoarea produsului artistic. Artele poetice sunt discursuri ale reflexivității maxime, în care autorii meditează la travaliul creator, de cele mai multe ori văzut ca un proces de secătuire a forțelor vitale, pentru că dăruirea totală pe altarul artei consumă ființa spirituală. Vocea lirică expune, în toate epocile, obstacolele ridicate în calea creației. Repertoriul liric al acestor piedici în calea dobândirii unei împliniri de ordin superior, prin intermediul operei de artă, este vast și se referă, de cele mai multe ori, la incapacitatea omului comun de a înțelege geniul, la vicisitudinile materiale, la alienarea generată de frământarea lăuntrică perpetuă sau la pierderea

[1] Rodica Nagy, „Dicționar de analiză a discursului", Iași, Institutul European, 2015, p. 202
[2] Mihaela Mancaș, articolul „Ironie", în *Dicționar de științe ale limbii*, p. 276
[3] Lăcrămioara Mutoiu, „Alchimia textului poetic", p. 24
[4] Doina Ruști, „Dicționar de teme și simboluri din literatura română", p.35
[5] Idem

conștiinței de sine, în procesul anevoios de căutare a absolutului. În discursul care pune în circulație concepția despre artă autorii construiesc două ipostaze ale ființei poetice: cea a creatorului care deplânge soarta individului condamnat la nefericire și cea a făuritorului de stihuri menite să formeze un om nou, mai valoros, prin influența frumosului și a binelui redate versificat. În primul caz, se remarcă dramatismul revoltei, fiind cu atât mai interesantă opțiunea autorului de a asocia unui astfel de discurs, produs al trăirii celei mai profunde, o notă de (auto)ironie. Fie că se confruntă cu imperativul conformării la rigorile esteticii timpului, iar cutezanța originalității îi este echivalată cu nonvaloarea, fie că, la nivel ideatic, rămâne un neînțeles, un nedreptățit, poetul din universul ficțional se autoironizează. Autoironia este, adesea, o mască a creatorului, trist și însingurat, iar ironia devine un mijloc de a demasca defectele contemporanilor, prin strategia preteriției, printr-un limbaj figurativ în care, adesea, sunt decodate note de subversivitate.

În epistola versificată dedicată lui Iancu Văcărescu[6], Grigore Alexandrescu satirizează predilecția unor autori de a-și încerca forța creativă în specii sau genuri diferite. Poetul ficțional pare a fi de acord cu teoria conform căreia autorii au talent pentru anumite tipuri de creații, în funcție de disponibilitatea lor sufletească: „Mulți îmi zic .../ că tot omul s-apleacă la ce este mai pornit;/ Că acela ce-n tragedii face patimi a vorbi/ Nu poate și-n elegie chinurile a descri./ (...) Al odei cei înfocate ton înalt nu poți să-l ții,/ Nici să alergi p-ale slavei pline de sânge câmpii!" Metafora ironică din ultimul vers sugerează că oda presupune un stil aparte, inaccesibil unora dintre confrați. Cu note de autoironie fină, este explicat zbuciumul creator, prin recursul la autoritatea supremă a teoriei separației genurilor: „Dar precum Boileau zice: un astâmpăr nențeles/ Nencetat se-mpotrivește hotărârei ce-am ales; /De urechi parcă mă trage, din somn noaptea mă deștept,/ Și cu multă plecăciune rima mândră o aștept." Apoftegma din final, „e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim", sintetizează crezul artistic al lui Alexandrescu, în acord cu didacticismul și civismul pașoptiștilor, iar lectorul percepe ironia la adresa contemporanilor.

În satira „Icoană și privaz"[7], Eminescu vede în poet pe nefericitul unei sorți potrivnice, inadaptatul, cel vrednic de plâns, într-o societate supusă convenienței de salon și modelor frivole. Într-un discurs care satirizează superficialitatea feminină, Eminescu ironizează damele care cedează în fața farmecului ofițerilor, incapabile să înțeleagă profunzilmile sufletești ale poetului de geniu. Vocea lirică incriminează lipsa de discernământ a sexului frumos și constată ironic că firea sensibilă a stihuitorului nu poate concura cu îndrăzneala de cuceritor a soldatului: „Dator e-omul să fie a veacului copil,/ Altfel ca la nevolnici el merit-un azil"; „Al veacului de mijloc blestemul e tovarăș./ Între-un poet nemernic, ce vorbele înnoadă/ Ca în cadență tristă să sune trist din coadă/ Și-ntre-ofițerul țanțoș cu spada subsuoară/ Alegere nu este, alegerea-i ușoară." Adresarea directă trucată conturează, prin antonomaza perifrastică ironică („un împușcă-n lună"), prin metafora efortului creator (poetul își disecă gândurile pentru a-și pune-n versuri cugetările profunde) un portret aproape hilar al poetului timid, cu capul în nori: „Doar nu ești tu, nebună/ S-alegi în locu-i, fată, pe un împușcă-n lună,/ Pe-un om care stă noaptea și-a minții adâncime/ În strofe o disface și o așază-n rime...". Poetul gingaș, cu mers de melc, este „un năuc" fără nicio șansă în fața glumelor ușoare debitate de ofițerul îndrăzneț. Imaginea este identică celei din „Satiră. Duhului meu", a lui Alexandrescu. Scriitorul din spațiul ficțional se identifică, ca modalitate a autoironiei, cu cel real, la indicația lui Alexandrescu însuși, numele apărându-i în text: „S-a zis ceva de Iancu, de Stan, de Lăurescu;/ Cine le-a scos acestea? – Le-a scos Alexandrescu."[8] Prin procedeul cleuasmului, al prolepsei (ca procedeu retoric de oferire a răspunsului de cel care a adresat întrebarea) este ridiculizată mentalitatea timpului referitoare la evaluarea calităților unui tânăr prin raportarea la abilități care îl fac bun dansator, priceput

[6] Grigore Alexandrescu „Epistolă. D.I.V. Autorul Primăverii amorului", în vol. „Poezii. Proză", p. 109-113
[7] Mihai Eminescu, „Icoană și privaz", în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească", p. 73
[8] Grigore Alexandrescu, „Satiră. Duhului meu", în vol. „Poezii. Proză", p. 129

jucător de cărți, curtezan fluent în declarații, acel june cu lornion, fără minte multă, dar cu spirit de salon.

În poezia ,,Unde ni sunt visătorii?...”[9], Vlahuță îi ironizează, în versuri cu accente satirice, pe acei poeți tineri care suferă de mania elegiei, acei versificatori care deplâng patimi imaginare, pentru a fi la modă, în acord cu o melancolie inexplicabilă a unui veac aflat la apusul existenței: ,,Triști poeți ce plâng și cântă suferinți închipuite,/ Inimi lașe, abătute, făr-a fi luptat vrodată/ Și străine de simțirea mai înaltă, mai curată!” Antonomaza ironică - ,,acești copii de ceară” - sugerează lipsa de substanță, de ideal, iar absența talentului este incriminată cu sarcasm: ,,Și în bocetul atâtor suflete descurajate,/ Când, bolnavi, suspină barzii pe-a lor lire discordate”. Prin formula agreată de Alexandrescu și de Eminescu în satirele lor, aceea a autoimprecației trucate sau a cleuasmului, Vlahuță își face *mea culpa*, în aceeași notă autoironică: ,,Tu, artist, stăpânitorul unei limbi așa divine,/ (...)/ Te mai simți atras (...)/ Să-ți adormi și tu talentul cu-al dezgustului narcotic,/ Ca în propria ta țară să te-arăți străin, exotic?”; ,,Știu. Am fost și eu ca tine amăgit să cred că-n artă/ Pot să trec la nemurire cu revolta mea deșartă;/ Și cu lăcrimi stoarse-n silă – nu mi-aș mai aduce-aminte - /Am bocit și eu...nimicuri, ce-mi păreau pe-atuncea sfinte!...” Lucrurile minore reprezintă obiectul unei poezii care nu atinge marile probleme ale umanității, de aceea creatorul se întreabă retoric, referindu-se la absența poeților-profeți/ vrăjitori/ progresiști/ inspirați: ,,Unde ni-s entuziaștii, visătorii, trubadurii,/ Să ne cânte rostul lumii și splendorile naturii?”. Despre Vlahuță va afirma Călinescu, în ,,Istoria... ” sa, că ,,face prea multă satiră facilă”, lucru ce reprezintă ,,latura lui vulnerabilă”[10].

Imaginea poetului idealist, numit cu o antonomază ce suscită, în toate epocile, maliție și dispreț din partea contemporanilor pragmatici, apare și în poezia ,,Visătorul”[11], a lui Dimitrie Anghel. Autorul construiește antiteza între pragmatismul omului obișnuit și idealismul creatorului, care percepe frumosul ca pe o avere personală. Cadrul nu este, de data aceasta, autohton. Sugestiile de etopee se proiectează pe fundalul Romei: ,,Și poetul nostru-i tânăr și naiv ca toți poeții/ Care cred în frumusețe mai presus de toate-n lume,”; ,,Și când alții adună aur, el ar vrea s-adune cerul/ Într-un vers, și-i ajunge că-i bogat în luci de lună.”

În arta poetică intitulată ,,Haruri”[12], Arghezi construiește un plan simbolic specific meșteșugului versificării, cu unelte date de divinitate. Truda creatorului este pusă în corespondență cu cea a unui truditor care folosește unelte improprii sarcinii, ca și cum ar fi condamnat la o muncă veșnică – o ,,osândă pe viață”, asemenea muncilor din basme, care par imposibil de îndeplinit, căci sunt probe în parcursul inițiatic al eroului. Este ironia destinului creator – imposibilitatea de a obține tihna, după o viață sacrificată într-un perpetuu zbucium al invenței artistice. Poetul se angajează într-o muncă sisifică: trebuie să golească fântâna cu un degetar și să îndepărteze ceața cu un târnăcop. Inițial, cel care trudește nu poate simți decât bucuria harului încredințat de demiurg: „M-am bucurat cu inima, vezi bine,/ Că domnul are-ncredere în mine.”/ ,,Ceața o s-o surp cu târnăcopul și apa o s-o scot cu năpârstocul.” Ulterior, discursul liric dobândește accentele autoironiei: ,,Credeai să se găsească un prost atât de prost,/ Să găurească vântul? – Acela eu am fost.” Efortul creator se dovedește copleșitor. Poetul a avut de înfruntat opreliști de ordin material care oglindesc, metaforic, imposibilitatea creației perfecte, corespondent al celei divine: ,,...muntele de ceață nici nu s-a clătinat”, iar ciutura s-a întors goală din fântână. Fântâna, ca simbol al cunoașterii, al căutării încununate de succes, constituie o provocare supremă, alături de ceață – „simbolul nedeterminatului, al unui stadiu evolutiv în care formele nu se deslușesc”[13]. Ceața, ca metaforă pentru neștiință, pentru ce este

[9] Alexandru Vlahuță, ,,Unde ni sunt visătorii?...”, în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească”, p. 77-78
[10] George Călinescu, „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, p. 558
[11] Dimitrie Anghel, „Visătorul”, în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească”, p. 84
[12] Tudor Arghezi, „Haruri”, în vol. „Poeme noi”, p. 50
[13] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, „Dicționar de simboluri”, vol. I, p. 278-279

necunoscut unei minți curioase, poate reprezenta stadiul indefinit al oricărui început creator, cu elemente insuficient clarificate în ochii scriitorului începător.

Aparentă parodie după tematica și motivele literare specifice basmului, „Poezia”[14] lui Vasile Voiculescu dezvăluie cititorului o artă poetică în variantă ludică. Poetul este un fel de vizitiu („M-am băgat surugiu la cuvinte”), care trebuie să strunească un atelaj cu bidivii nărăvași. Alegoria este complexă și aluziile la formula convențională a basmului sunt evidente: „Ca să nu zboare la cer ca puricii din basm (...)”, poetul-surugiu le pune cailor potcoave de aur și îi hrănește cu jăratic. Metafora sentimentului inefabil - „Le-ncing cu harapnicul dorului și mână-nainte!” și verbul la imperativ, ambele din aria semantică dominantă – cea ecvestră, alături de alegoria creației imaginate ca o evadare din realitatea banală, într-un univers de poveste, completează un cadru specific simbolisticii basmului românesc. Poetul declară că vrea să răpească din palatul de cleștar umbra frumoasei din vis, metafora sugerând inefabilul poeziei – arta este iluzie. Ca un erou de basm, trebuie să scape de urmărirea antagonistului. Va arunca în calea scorpiei numai lucruri abstracte - „inima, sufletul, mințile nătânge”, însemne ale implicării totale în actul creator. Autoironia se întrevede în versurile care redau prăbușirea, eșecul. Evadarea spiritului în sferele înalte ale creației eșuează: „Rădvanul coboară pe pământ”, „se destramă crăiasa din imagini”, „zurgălăii de rime amuțesc”, „caii răzvrătiți, cuvânt de cuvânt,/ Strâng aripile și fug înapoi prin paragini./ Rămân, negre, dârele roților pe albele pagini.” Inspirația de sorginte onirică nu se materializează în poezia de factură înaltă, fiindcă vizitiul pierde controlul asupra atelajului. Este redată, într-o pletoră metaforică marcată de autoironie, revenirea poetului printre lucrurile mundane. Poetul a țintit prea sus, nu a stăpânit cuvintele cu suficientă pricepere, deci nu i-au rămas pe hârtie versurile înălțătoare, ci urmele trecutei inspirații.

George Topârceanu ironizează, printr-un eponim, pe toți acei critici nedrepți, invidioși, defăimători, într-un discurs liric construit sub forma unei apostrofe: „Tu nu-nțelegi, Zoile, râsul meu...”, în arta poetică intitulată „În loc de prefață”[15]. Comparația și metaforele ironice conturează un portret caricatural: „Oferi în studiu mica ta structură,/ Naiv și comic, ca un crustaceu.”, „Ești tulbure, dar fundul ți-i aproape”, „profunzimea ta – de două șchioape”. Întreg imaginarul artistic scoate la iveală îngustimea de gândire, incapacitatea de a recunoaște geniul. Poetul face aluzie ironică la opacitatea celor care nu au văzut că sub masca banalului șlefuitor de lentile se ascundea Spinoza, filozoful. Sub numele retorului antic care a criticat sever operele lui Homer și ale lui Platon, poetul incriminează incapacitatea de a înțelege poezia a celui supranumit „biciul lui Homer”[16]. Provocarea din final este sarcastică: „Și dacă totuși ți-am făcut onoarea/ Acestor aspre stihuri de oțel, -/ Când îmi citești poemele și proza/ Gândește-te la geamul lui Spinoza.”

În poezia „Ștafeta generațiilor”[17], Demostene Botez cooptează lectorul la reflecție asupra regulilor artei, printr-un discurs liric adresat, care se construiește în formula unui adevărat manual versificat de stil: „Să stăm și noi de vorbă dacă vreți/ De vers, de poezie, de-ale noastre,/ Dar nu de veșnici cai verzi pe pereți,/ Sau de-un muzeu întreg de zări albastre.” Ironia vizează obiectul superfluu al poeziei minore, al poeziei fără miză ideatică. Versurile iau forma unor sfaturi primite odinioară de la un confrate mai în vârstă: poezia nu e caligrafie, poetul nu e scrib, poetul nu trebuie să caute recunoașterea encomiastică. Regulile artei parvin cititorului în varianta unor povățuiri, uneori glumețe. Originalitatea este esențială: „Numprumuta o haină de la nime/ Chiar dacă-ți vin papucii lui Shakespeare” îndeamnă vocea lirică, metafora ironică sugerând faptul că scriitorul oarecare trebuie să caute, cu orice preț, formula originală, chiar dacă adoptarea stilului unui anumit mare poet este tentantă și mai comodă.

[14] Vasile Voiculescu, „Poezie”, în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească”, p. 101
[15] George Topârceanu, „În loc de prefață”, în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească”, p. 103-104
[16] Octavian, Laiu-Despău, „Dicționar de eponime. De la nume proprii...la nume comune”, p. 262
[17] Demostene Botez, „Ștafeta generațiilor”, în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească”, p. 121-123

Implicit, se impune ideea că actul creator *à la manière de ...* nu are valoare prea mare: „Să nu-ți faci singur soartă de dublură,/ Cântând din cobză când poți fi vioară,/ Trăgând cu ochii pe o partitură/ Pe care alții o cântară." Apare aici metafora creației poetice imaginate ca o bucată muzicală ce poate fi interpretată la instrumente din categorii diferite: cobza, folosită mai ales pentru acompaniament, în antiteză cu vioara, instrumentul nobil prin excelență. Poetul este sfătuit să nu caute neapărat noutatea formală, „Să nu vâneze" rima rară, fiindcă poezia reprezintă ceva serios: „versul nu-i cuvinte-ncrucișate,/ Nici arabescuri trase pe nisip,/ Nici joc subțire de societate." Prin definiții cu verb în formă negativă, creația apare ca opusul a tot ceea ce reprezintă futilul, divertismentul facil.

„Adevăr și poezie"[18] este o apostrofă adresată celor care pretind ca un autor de succes să scrie doar acel tip de literatură care i-a asigurat succesul. Vianu punctează, prin voce sa lirică, un adevăr pragmatic: publicul trebuie să fie mulțumit, ca orice client, pe o piață literară văzută ca o afacere oarecare, o piață care urmează legea cererii și a ofertei: „Mi s-a cerut deunăzi un eseu", „De ce vreți, domnilor, eseu?/ Nu mă răbdați în formă pământească?" Versurile sunt acuzatoare, în stil ludic: „Eseuri am tot scris și publicat,/ Cât valurile într-o mare./ Voi, cruzilor, cu acul m-ați fixat/ În rubrica istoriei literare." Hiperbola este autoironică, iar metafora ce sugerează că artistului îi este îngrădită manifestarea forței creatoare în alte genuri decât cele care l-au consacrat oferă imaginea morbidului, cea a unei gângănii dintr-un insectar.

Pentru Călinescu[19], poetul tânăr nu este un model de creator demn de urmat, fiindcă avântul tinereții și entuziasmul dăunează operei. Comparația autoironică, al cărei comparant provine din imaginarul maleficului, devine o aluzie la travaliul creatorului care nu-și poate stăvili preaplinul sufletesc: „Poemele de-adolescență/ Eu nu le-am scris niciodată,/ Căci zbucneau cu-așa violență/ Că hârtia era inundată/ De valuri de flăcări albastre,/ Ca fosforul lui Mefistofel". Maturitatea artistică înseamnă făurire, chibzuință, calități cerute și de arta sticlarului iscusit, care fabrică sticla de cea mai înaltă calitate – rezistentă, de o frumusețe aparte, migăloasă: „Azi suflu meșteșugește/ În spuma grea diafană/ Și strofa adesea plesnește/ Ca sticla venețiană."

„Arta poetică 1955"[20] anticalofilă a lui Radu Stanca ridiculizează poezia searbădă, goală de idealuri a contemporanilor. Adeptul poeziei pure, decontextualizate social, face aluzie la lipsa de implicare civică a artistului: „Ce multe versuri, ah! Ce multe versuri/ Și totuși, ce puțină poezie!/ Unde te uiți podoabe, panglici, dresuri./ Nicio revoltă, /Nicio bucurie."; „Poetu-și face locul dând din coate/ Și-n templu poze ia, nu atitudini." Metafora discursului liric zgomotos - „Lătratul este azi în venerație", apare alături de notația ironică la adresa artistului care produce elogii dictate: „Unde s-au dus acele calme ore/ Când meșteșugăream, nu la comandă,/ De bunăvoie, purele-aurore/ Aduse din Olimp prin contrabandă?" Versurile amintesc de celebra antiteză din „Epigonii", paralela între emuli și scriitorii consacrați sfârșind, la Eminescu, în ceea ce George Călinescu numea „polemică amară"[21]. Eminescu ironiza „harfele zdrobite" ale epigonilor „mari de patimi"[22], în contrast cu strălucitoarea pleiadă a înaintașilor, iar Radu Stanca dispune discursul liric în aceeași formulă antitetică: „Pe-atuncea poezia, în ființă,/ Șoptită tainic, ca o rugăciune,/ Era o profesiune de credință. Astăzi credința e o profesiune."

Epitetul ironic referitor la intangibila decență a clasei de mijloc apare în arta poetică a lui Dumitru Micu, versurile fiind o mărturisire lirică a poetului care s-a pus în slujba celor „urgisiți", „anarhici", acei autori considerați prea originali - „Plebeii, boemii, poeții inediți,

[18] Tudor Vianu, „Adevăr și poezie", în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească", p. 135
[19] George Călinescu, „Condeiul care arde", în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească", p. 139
[20] Radu Stanca, „Artă poetică 1955", în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească", p. 216-217
[21] George Călinescu, „Opera lui Mihai Eminescu", p. 284
[22] Mihai Eminescu, „Poesii", Craiova, Editura Europa, 1992, p. 199

mititei.": „Să ierte deci domnii – mi-e pana-ndrăcită - / Dacă le calc inviolabilul bun-simț burghez."[23]

În poezia „Bibliotecă", Marin Sorescu ironizează tema creației, textul fiind o *ars poetica* în tonalitate ludică. Titlul fixează spațiul prielnic meditației, în care ființa lirică descoperă, ca pe o comoară ce se relevă numai inițiaților, operele predecesorilor. Creatorul ficțional se declară mulțumit de contribuția fiecărui scriitor la dezvoltarea literaturii, discursul liric deschizându-se printr-o exclamație retorică, prin care scriitorul imaginar și-l face complice pe cititor: „Ce bine că toate aceste cărți/ Au fost scrise!" Ironia apare în momentul în care scriitorul actual pare că apreciază creațiile înaintașilor nu pentru valoarea artistică propriu-zisă, ci pentru faptul că îl scutesc de efortul creator, de sarcina de a le scrie el însuși: „Nu trebuie să le mai scriu eu/ S-o iau de la capăt,/ Să-mi frământ mintea." Spațiul bibliotecii este cel mai potrivit pentru stabilirea comunicării cu autorii „mai vechi și mai noi", admirați, cu intenție ironică, pentru munca prolifică. Vocea lirică pare că elogiază faptul că înaintașii nu au fost „deloc, dar deloc leneși", însă sugestia de lectură este evidentă - operele celor dinaintea sa au un plus de valoare numai din simplul motiv că au fost numeroase, calitatea artistică nefiind niciun moment adusă în discuție. În final, vocea poetică le mulțumește predecesorilor, în tentă autoironică, pentru această muncă fecundă de creație, pe care n-au lăsat-o numai în seama lui. La nivel morfo-sintactic, repetiția structurii „Bine ați făcut" constituie o modalitate a ironiei: creatorul din prezent se ascunde sub masca unei recunoștințe volatile față de scriitorii dintr-un trecut spre care urmașii întorc priviri timide. Vocea soresciană din discursul liric construit sub forma unui elogiu inversat pretinde că dispune de profunzimea necesară aprecierii valorii unor opere care i-au facilitat efortul de creație. Poezia este o *ars poetica*, în nuanțe de (auto)ironie fină, tipică pentru cel care s-a autodeclarat singur printre poeți.

BIBLIOGRAPHY:

1. *Arta poetică. Antologie de lirică românească*, Ediție și note de Florin Șindrilaru. Prefață de Alexandrescu, Grigore, *Poezii. Proză*, București, Editura „Ion Creangă", 1985.
2. Arghezi, Tudor, *Poeme noi*, Craiova, Editura „Scrisul românesc", 1972.
3. Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. 2, București, Editura Minerva, 1976.
4. Călinescu, George*, Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva,1982.
5. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, Editura Artemis, 1994.
6. Eminescu, Mihai, *Poesii*, Craiova, Editura Europa, 1992, prima ediție îngrijită de Titu Maiorescu, 1884, facsimil
7. Laiu-Despău, Octavian, *Dicționar de eponime. De la nume proprii...la nume comune*, București, Editura Saeculum I.O., 2006 p. 262.
8. Mancaș, Mihaela, articolul „Ironie", în *Dicționar de științe ale limbii*, Bidu-Vrânceanu, Angela *et alii*, București, Editura Nemira, 2005
9. Mutoiu, Lăcrămioara, *Alchimia textului poetic*, Editura Versus, 2007.
10. Nagy, Rodica, *Dicționar de analiză a discursului*, Iași, Institutul European, 2015.
11. Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002.

[23] Dumitru Micu, „Țâșnire amară (Prefață la un proiectat volum)", în vol. „Arta poetică. Antologie de lirică românească", p. 270

NICHITA STĂNESCU. REFINDING OBJECTS WITHIN POETRY

Iulian Băicuş
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: In this essay I have been trying to describe Nichita Stănescu s poems in order to catch the difference of view in comparison with other tardo modernist poetry, as it was called by Ion Bogdan lefter and Mircea Cărtărescu. Even if the last part of Nichita Stănescu s poetry has anticipated postmodernism, the eighties poets don t assume it as of a forefather s work.

Key words:Objects, Tardo modernism, Postmodernism, 11 elegies, Mircea Cărtărescu

Să evocăm puţin contextul socio-cultural al anilor 60. E un dat istoric faptul că "obsedantul deceniu", aşa cum avea să fie numit ulterior, a tăiat ca o baionetă rusească evoluţia organică a literaturii romane. Marxismul, după cum bine observă unii comentatori, avea în esenţă un nucleu de mituri iluministe. Pe lîngă atît de ridicolele campanii duse pentru electrificare sau cooperativizare noii conducatori au realizat ca au nevoie de o nouă literatură. De la campaniile de alfabetizare pînă la prelungirea vîrstei învăţământului obligatoriu, de la înfiinţarea editurii "Cartea Rusă" pînă la desfacerea acesteia în edituri de stat bine controlate, toate aceste măsuri au impus o standardizare, ce-i drept masificată, culturii şi mai ales au condus la apariţia unei noi sensibilităţi.

Micul burghez, cititorul de poezii din epoca interbelică sau cititoarea de romane, bovarica domnişoară din tîrgurile grele de "dureri înăbuşite", au fost înlocuiţi de oameni educaţi în licee comuniste, care au învăţat pe manuale de literatură proletcultiste, dar care, pe ascuns, chiar cu riscul de a fi exmatriculaţi sau chiar arestaţi citeau pe sub bănci literatura unor clasici interbelici ca Arghezi, Blaga, Barbu sau Bacovia. Experimentele gen "şcoala de literatura" au eşuat aşa că mai marii zilei hotărăsc să refacă distrusele catedre ale Facultăţilor de Filologie, de unde majoritatea profesorilor valoroşi fuseseră fie radiaţi, fie trimişi în închisori. Pe fondul destalinizarii declanşate după model sovietic o generaţie foarte tînară realizează ca are culoar deschis pentru a reînnoda cu tradiţia. Apar, ca prin minune, poeţi şi romancieri foarte tineri, sustinuţi de un eşalon important de foarte talentaţi critici, care pornesc lupta cu ierarhiile oficiale, pe care Partidul încearcă sa le reintroducă. Poetul Nichita Stănescu devine piatra unghiulară a acestui canon poetic, e introdus de critica literară "în răspar" cu modelele poetice staliniste, e imediat preluat de criticii tineri şi poezia sa e astfel transformată într-un adevărat cal troian al poeziei tardo-moderniste, cum o numeşte foarte inspirat Mircea Cărtărescu[1], preluînd un termen al lui John Barth.

Biografia poetului e foarte importantă pentru cel care-i studiază opera. Cultul său pentru prietenie, structura lui temperamentală extrovertită i-au oferit un avantaj în lumea literară bucureşteană, care în anii 60 îşi reclădeşte boema literară. De altfel capitolul dedicat lui Nichita Stănescu din Scriitori români de azi se deschide cu o evocare biografică, Eugen Simion realizind portretul elevului Hristea Stănescu din Ploieşti, în maniera în care scriitori romantici ca Vasile Alecsandri sau Ion Ghica îşi evocau prietenii din copilărie. Amurgul poetului, umbrit de extravaganţe bahice, îi distruge imaginea în faţa tinerilor poeţi, care par că au debarcat în literatură, cu celebrul lor, de acum, *Desant*, cu scopul de a reabilita imaginea Poeziei, distrusă de Nichita. Trecînd peste acest echinocţiu mai puţin fast, biografia lui Nichita se suprapune

[1] Mircea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, Bucureşti, Editura Humanitas, 2023

peste o anumita imagine a publicului despre poet, asa cum cea a lui Arghezi, de pilda, n-a putut sau n-a dorit s-o facă. Dar intenţia unora de a confunda biografia cu opera mi se pare cel putin rău-intenţionată. De fapt ideea acestui text mi-a venit altfel.Ascultînd o sonată de Bach şi gîndindu-mă la cărţile lui Emil Cioran[2], în special la **Tratatul de descompunere**, am vrut să definesc materia din care aceasta a fost compusă. Am luat din raft **Elegiile** şi cartea s-a deschis singură la aceasta minunată caligramă poetică: ”*Îngeri presăraţi ca florile/ Se scuturau sfarimaţi pe platforme// Îngeri înnegriţi între litere/ Între pagina de deasupra şi cea de jos/Subţiati, fără apă în ei şi răcoare/ Cu tăiş fioros*”.

Muzica lui Johann Sebastian Bach a devenit pentru mine din aceea clipă o scuturare de aripi de înger, striviţi între începutul şi sfirşitul unei fraze muzicale, ca nişte insecte curioase, prinse intre coperţile unei vechi partituri, compusă în scris cu cuneiforme. Si m-am trezit scriind despre Nichita. Sper însă că nu voi nichitiza prea mult**.**

A.1. Poezia de tinereţe

E drept ca poeziile “trimbulinde”, gen **Adolescenţi pe apă**, cu transparente mituri şi mişcări ascensionale, cu Amfioni si lumi surprinse în momentul naşterii, al cristalizării, azi nu-mi mai spun nimic. Dar cît de frumos se desprind din trupul Constructorului animalele fantastice: pantere, sepii şi rechini”într-un dans de oglinzi”, ”leii cu coame flocoase, în friguri”, delfinul”cu trupul lui lucios”.Pornit într-un “dans al intelectului printre cuvinte”,aşa cum definea Ezra Pound “Logopoeia” sa, poetul suferă de un eminescianism funciar. Poezia lui se organizează în jurul unor aşchii de mituri, care-i străpung trupul ca suliţele ce l-au împuns pe sfîntul Andrei-citatul din Lucian Blaga e uşor de recunoscut. Prea evident mi se pare acesta în **O călărire în zori** asa încît prefer să citez viziunea din **Dansul**: “*Parcă într-o zi un soare/ce-l lovisem cu privirea/îşi turti rotundul aur/şi veni atît de aproape,// că-l răcii cu rasuflarea,/ cu privirea modelîndu-l/ într -o tînără femeie/aromită, visătoare.//O, pe-un pat de nouri negri/sta intinsă o femeie/ Trup de aur,sîni de aur,/sta intinsă o femeie*.”.Witz-ul romantic, modelator de lumi este dublat de bacovianism, amorul, şi-n poezia lui Nichita doarme “întors”:”Nourii plutesc aproape/şi ea doarme împietrită”. De altfel sentimentul existenţei unui arbitrariu lingvistic,a unei limbi” poezeşti”,datînd încă de dinainte de ridicarea Turnului Babel, este clar exprimat încă din primele volume, în **Mi-amintesc cu uimire** :”Eram pe atunci legat de obiecte/ cu invizibile liane”.

Poetul avea sa definească foarte clar aceste legături dintre cuvinte şi fiinţe în eseul intitulat “***Despre cuvinte şi limbaj***”:

”-*Cuvintele, îmi spunea prietenul meu poetul, sunt foarte asemănătoare cu fiinţele, ele sunt chiar fiinţe. Ele seamănă într-un fel cu plantele, ele sunt chiar plante... Ca şi animalele, cuvintele se înmulţesc, au familia lor, se organizează în grupuri, pornesc la vînătoare, hăituiesc sau sînt haituite*”. Pentru prima data limba română capătă conştiinta autonomiei ei în raporturile ei cu lumea. Nichita desenează harta poetică a lumii posibile intitulată limba română. El refuză “cuvintele de bazalt” ale limbajului comun, obstacol în calea reintegrării, a recompunerii întregului şi năzuieşte să recupereze “cunoaşterea dintîi” ,fundamentată pe mirare,cale de înţelegere a lumii ,pierdută odată cu trecerea adolescenţei. Aceasta trăire în starea de graţie îi permite să ivească un vers ca acesta:”şi se loveau în mine doua sentimente/unul venind călare, celălalt purtat in lectici”.Dar starea de graţie trece foarte repede si poetul se trezeşte părîndu-i rău dupa adolescenţă:

“O, erai un om foarte frumos,/şi subţire, foarte palid!.../Printre ochi curgea /Un mănunchi de aripi albe,/ Parcă cineva pe sus/cu o coasă retezase/din spinare lui Isus/aripe melodioase...”. Poetul îşi dematerializează,îşi ucide micul sau mit hristologic creat în **Adolescenţi pe mare** (dar acesta e un Nichita tîrziu, mult mai sceptic, mult mai solipsist).

[2] Emil Cioran, Tratat de descompunere, traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996

Singura observaţie pe care o mai fac vizează structura în profunzime cristalină a poeziei de tinereţe, similară poate ca stadiu al evoluţiei cu faza parnasiană a poeziei lui Ion Barbu. Cei doi poeţi se află încă la vîrsta construcţiei, n-au suficientă experienţă poetică pentru a simţi fiorul morţii universului, a cataclismului universal, ar mai trebui adăugat faptul că poetul Ion Barbu, fire stenică şi sănătoasă, care erotizează în permanenţă Universul, geometrizîndu-l, e lipsit chiar şi la maturitate de organul poetic cu ajutorul căruia ar putea să "simtă" moartea. Ion Barbu e un poet hipercerebral şi foarte puţin metafizic.

Adevăratul Nichita începe din volumul **Dreptul la timp**. Acum îşi face apariţia " poezia de metamorfozare deductivă" (Eugen Negrici[3]). Poetul se transformă în vizionar ca în admirabilul poem "Basorelief cu soldaţi". Vitrina cu soldaţi împuscaţi în frunte poate fi o altă panoramă absurdă, de felul celor care îl fascinau pe Max Blecher. Impresia de artificialitate, dar mai ales artificializarea realităţii e aspiraţia comună celor doi creatori. "*Soldaţii tineri stau daţi cu ceară/ pe feţe şi pe mîini, ca s[lucească".*

În urma lor rămîne un univers de obiecte absolut inutile, baraca cu valizele de lemn care *"mai clanţăne din fierul mînerelor/aşa cum clanţăne lumea din fierul mînerelor/acum,cu puţin înainte de a fi deschisă/ca să se caute-n ea scrisori vechi si fotografii vechi/ale timpului*".

Poemul se închide cu o posibilă artă poetică, toată poezia de maturitate stănesciana se cuibăreşte în Sine, vorbeşte despre naşterea Sinelui, care va sparge coaja "oului dogmatic". Pînă la urmă rămîne dincolo de tragedie, de acest măcel colectiv doar arta rezistă, perfect gratuită şi ceremonială, imitaţie de gradul doi a realităţii, joc secund dar nu neapărat mai pur, supravieţuiesc numai figurile de ceară, de panopticum, aşa cum prin portretul său Dorian Gray trece dincolo de timp căci "*soldaţii cei tineri s-au aşezat în vitrină/şi se imită pe ei inşişi/ca şi cum ar fi vii".*

Ne aflăm dinaintea unui text pseudo-descriptiv, iar metaforele, cu gradul lor de nedeterminare foarte mare, puteau foarte bine să fie inventate de oricare dintre poeţii avangardei. Dar e, în acest poem, un fior metafizic, ca în cîteva din poeziile lui Tudor Arghezi, **Duhovnicească**, ironizat pe nedrept de Eugen Ionescu[4] în **Nu** dar pastişat în **Elegiile pentru fiinţe mici**, **De-a v-aţi ascuns,** sau **Între două nopţi**.

Am fost foarte curios să descopăr eseul lui T.S. Eliot[5] dedicat" poeţilor metafizici" englezi dar după aceea am fost dezamăgit să constatat că poetul englez respingea eticheta de "metafizic", susţinînînd că marii poeţi ar trebui să fie cu toţii metafizici! Am reţinut doar cîteva din definiţiile sale, primo, că metafora de acest tip, pe care el o recomanda poeţilor moderni ""*pune cu violenţă laolaltă idei eterogene*"(Ben Johnson) şi realizează "un contrast al asociaţiei". Nimic nou sub soare! Aceleaşi reguli pe care concetiştii le-au tot afirmat. Eseul devine interesant cînd vorbeşte despre diferenţele care ar exista între un Tennyson şi un Donne. Primul suferă din cauza celebrei disocieri a sensibilităţii romantice pe cînd cel de-al doilea, avînd drept punct de plecare ideea, poate devora orice experienţă a vieţii, transformînd-o în poezie. Gîndul produce pentru John Donne o modificare în planul sensibilităţii, procesul fiind în cazul romanticilor invers. Unde s-ar situa poezia lui Nichita Stănescu? Greu de spus, poate la jumătatea distanţei între cele două aspiraţii profunde. Cea de maturitate se situează evident la polul Donne (în tribul lui JOHN Donne, cred că am putea să-l numim). Dar în momentul în care scrie poezie Nichita abstractizează, imitînd cumva limbajul filosofic. Pentru că în general ştie că poeţii trebuie să fugă de abstracţiuni poetul supraliciteză şi îşi alcătuieşte poezia numai din acestea.

Dar, pe măsură ce poezia sa se maturizează (după ce redescoperă de unul singur modernismul românesc, de la avangardă pînă la cei trei mari B si un A) poetul se lasă tot mai mult clocit de Idee. Cu un singur lucru n-am fost de acord, citind cu atenţie eseul lui G.

---

[3] Eugen Negrici, *Introducere in sistematica poeziei,* Bucureşti Editura Cartea Românească, 1985

[4] Eugen Ionescu, Nu, București, Editura Humanitas, 1992

5 T.S. Eliot, Eseuri alese, traducere de Virgil Stanciu, Petru Creția, București, Editura Humanitas, 2013

Călinescu[6], **Universurile poeziei**. Metafora poeziei moderne nu pune în simultaneitate doar două regnuri, cum naiv credea G. Călinescu,(o influenţă posibilă a teoriei despre metaforă a lui Blaga) cu ale sale celebre "hieroglife",embrioane de poem, ci lumea aceasta cu un univers secund, inaccesibil simţurilor, o"suprarealitate "dar nu în sensul restrîns conferit de suprarealism. Cred cu tărie că există un cîntec închis în fiecare lucru, că nu putem împărţi cuvintele în poetice şi nepoetice. Acest fapt devine foarte vizibil şi-n poezia stănesciană.
Pe măsură ce străbate timpul ochiul lui Nichita "închis afară, înlăuntru se deşteaptă".Cu toate ca aspiră spre o poezie a esenţelor-de altfel evoluţia firească a poeziei moderniste , care,potrivit aceluiaşi Eliot devine "din ce în ce mai deschisă spre înţelegere,din ce în ce mai aluzivă,mai puţin directă cu scopul de a forţa dizlocarea limbii, introducînd-o peste sens".-opera sa işi pastreaza o structură ,rămîne un "cosmoid".

Nichita Stănescu e un poet sfişiat între o aspiraţie spre poezia pură,barbiană şi nucleul tare al filosofiei şi poeziei blagiene dar care trateaza carnea cuvintelor în manieră argheziană.

Ar trebui sa avem acum curajul sa spunem răspicat că Nichita e totuşi primul interlocutor al poeţilor interbelici,că el e primul care chestionează toată poezia de pîna la el,atitudine dusă mai apoi la paroxism de post-moderni. În **Geneza poemului „***frumoase cuvinte/ca nişte peşti din platină /dau elegant din coadă*". Cuvintele devin peşti, cum în **Metamorfoza** lui Kafka gîndacul Gregor Samsa, cu sensul de parazit, ideal al oricărui artist, devine o insectă, şi îşi plimbă cozile elegante prin poem cum altadată meduzele barbiene îşi etalau cupolele somptuoase, semitransparente. Poemul devine apoi un obiect fantastic, transformîndu-se într-o platonică quadrigă, "c*u patru cai negri şi doi luptători*", surprinsă în plina alergare, pe cîmpul de luptă ipotetic al ideilor. Se produce pe acest cîmp de luptă, aşa cum bine observa Eugen Negrici[7], fuziunea între subiect şi obiect, între timpul de ceasornic şi cel interior, căci această fantastică quadriga "şuiera" "pe cîmpia secundelor mele".

Dar un alt poem **La ceasul cu arlechini** mi-a atras de asemenea atenţia. Nichita Stănescu vizitează întreaga poezie modernistă, ca o albinuţă harnică, responsabilă cu polenizarea florilor. Astfel recuperează o tradiţie ocultată de critică, cea a poeziei delicate cu sclipiri din Jules Laforgue sau Tristan Corbière asa cum facea in volumul sau de debut, **Memnon,** Horia Stamatu, sau o poezie apropiata de formidabila poezie a lui Ion Vinea, **Melancolie**. Nu lipseşte nici personajul tipic Pierrot, arlechinul-uşor mecanizat .Dar să citǎm versurile:

"*Era o sferă de marmură brună ,din care*
la ora plecării, se nălucea Pierrot ondulat,
vestind spirale şi arcuri de madulare,
muzical,peste timpul din noi scrijelat

Ding-ding lîngă soarele aprig,,
ding-dong lîngă soarele-ncet,
dang-dang lîngă soarele palid,
dong-dong lîngă cel violet".

De altfel exista presărate în numeroase poezii insuliţe infime de biografie.Se face adesea referire la copilul galben,bacovian lăsat undeva în trecut iar in poezia "Sunt un om viu" poetul exclamă:

"*E un spectacol de neuitat acela/ de a şti/de a descoperi/harta universului în expansiune/în timp ce îţi priveşti/o fotografie din copilărie*".

[6] G.Călinescu, Universurile poeziei, Bucureşti, Editura Cetatea de scaun, 2023
[7] Eugen Negrici, **Introducere in sistematica poeziei**, Bucureşti Editura Cartea Românească, 1985

Într-o altă poezie, ca într-un celebru poem american, **Floarea Soarelui Sutra** a lui Allen Ginsberg, poetului Hristea Stanescu îi trec printr-o memorie similară celei involuntare teoretizată de cuplul Bergson, Proust, "*Locomotive vechi, terasamente, greieri*" şi "*reci gutui lătrînd în curtea de bazalt*". Mai tîrziu Strada Gutemberg devine un astfel de personaj în comedia rememorarii. Procedeul apare într-o formă modificată la Alexandru Muşina, cel care dă chiar titlul a doua dintre volumele sale după străzile din Braşov unde a locuit, este vorba despre **Strada Castelului 104** şi **Aleea Mimozei nr.3**.

Tot in acest volum îşi face apariţia o erotică specială,una din cele mai originale ale unei literaturi care a avut foarte puţini îndragostiţi adevăraţi. Ea e filtrată de desparţirea necruţătoare, este pusă sub semnul miticei Euridice. Momentul acesta tragic, cînd doi oameni care se iubesc trebuie totuşi să se despartă este surprins în doar trei versuri: "*în jurul celor doi din iarna cînd/ un aer scinteind pe lingă tine/ va fi trecut, va fi trecînd*".

Timpul devine în acelasi timp oprire şi desfăşurare,capătă încremenire si o valoare durativă, exprimată print-un gerunziu, parcă mult mai bogată în semnificaţii decît chiar cea a imperfectului. Erotica lui Nichita Stănescu anticipă în oda **Către Galateea**" pe Mircea Cărtărescu din **Poeme de amor**:

"*Îţi ştiu toate timpurile, toate mişcările, toate parfumurile*
şi umbra ta, şi tăcerile tale, şi sînul tău, ce cutremur au şi ce culoare anume
şi mersul tău, şi melancolia ta şi inelul tău şi secunda..."

Acum, în acest volum, îşi descoperă poetul ochiul interior,"osul frunţii mele", lentila prin care va privi lumea în capodoperele sale din "11 Elegii" si celelalte opere din volumele scrise la maturitate.

A.2. "11 Elegii".

O lectură, tematistă şi mitocritică, în direcţia unor Jean Pierre Richard sau Gilbert Durand mi se pare o cale stimabilă de interpretare a poemelor nichitastănesciene dar cred că introduce o erezie, cea a căutării unui sens în poezie, într-un mod mult mai subtil. Reactia contemporană a criticilor în faţa **Elegiilor** a fost una de explicare a poeziilor cu ajutorul cîrjelor filosofiei, deşi Tudor Vianu încă din perioada interbelică îşi avertiza cititorii să o lase mai moale cu relaţia aceasta dintre poezie şi filosofie.

Unii critici mai slabi de înger, ca altfel stimabilul Alexandru Condeescu , cad imediat într-un orgasm interpretativ luînd "ad litteram" o dedicaţie pe care poetul i-o face lui Hegel şi construiesc imediat o demonstraţie, căutînd cîrje pentru explicarea poeziei în filosofia hegeliană. Încă din epocă, criticul Eugen Simion[8] atrage atenţia asupra acestui pericol în capitolul consacrat analizei operei poetului din **Scriitori români de azi**. Cu toate acestea nimeni nu vede ceea ce astăzi mi se pare evident.şi anume, că presiunea tradiţiei despre care vorbea T.S. Eliot este atît de mare încît **Elegiile** suferă de acel sindrom pe care Harold Bloom[9] îl denumea "anxietatea influenţei". Exista o presiune a unui context cultural atit de mare, încît acestea, deşi par să fie animate de un purism de factură mallarméană, pînă la urmă capătă un aer eterogen.De altfel nazuinţa pentru purism despre care vorbeste Nicolae Manolescu [10] nu este de descoperit decît fragmentar în **Elegia întîi**. Poetul suferă tentaţia metaforei revelatorii, chiar şi în această elegie,care vorbeşte de structura sferică, "cosmoidală" a întregii sale opere. Pentru că sub umbrela acest pronume personal "el" cu o valoare pronunţat deictic se ascunde un întreg univers poetic, acelaşi univers în care cuvintele traiesc ca nişte animale vii. Dar, iată, descoperim şi semnul influenţei metaforei blagiene: "*Nu-l urmează istoria/ propriilor lui mişcări, aşa/ cum semnul potcoavei urmeaza/cu credinţă/caii...*".

[8] Eugen Simion, Scriitori români de azi, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978, vol. 1, pag.234
[9] Harold Bloom, *Anxietatea influenţei,-o teorie a poeziei,* traducere şi note. Rareş Moldovan, Piteşti, editura Paralela 45, 2008
[10] Nicolae Manolescu, *Poeţi pereche: N. Stănescu şi Marin Sorescu,* în **Despre poezie**, ediţia I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, ediţia a doua, Braşov, Editura Aula, 2002, p. 192

Limbajul simulează demonstraţia matematica realizînd o "fake-description", o falsă descriere după metoda ermetică, sau mai bine spus gongorică, imitînd cu siguranţă şi limbajul filosofic: "*El este înlăuntru-desăvîrşit/ şi/ deşi fără margini e profund/ limitat*".Tentaţia intertextualizarii prin cosmogonia eminesciană din **Scrisoarea I** îl urmăreşte pe orice interpret al poemului. Cealalta rădăcină, prezentă în mai toate interpretările e în filosofia taoistă. A devenit chiar dificil în condiţiile în care "copyrightul critic" nu a fost niciodată prea strict respectat să descoperim pe autorul prim al unei "găselniţe" critice. Critica de poezie e printre cele mai dificile şi adesea interpretările poemelor devin structuri paralele care parazitează filosofia, transformîndu-se în filosofem sau filosofoid.

De bună seamă, ne aflăm în faţa unei arte poetice, cum observa tot criticul Nicolae Manolescu[11]. Sugestia propriei mele interpretări am găsit-o tot la amintitul critic. Domnia-sa atragea atentia asupra unui pasaj din G. Călinescu[12] în care acesta, referindu-se la **Glossă** şi la poezia gnomică a lui Eminescu sublinia definirea poeziei ca act ceremonial, lipsit de conţinut. Cu alte cuvinte doar sonoritatea goală a cuvintelor metalice, cu sunet de gong grav, poate alcătui o poezie şi **Elegia întiia** are o astfel de sonoritate, dar una mai ascuţită, pentru ca aici se aud nu cuvinte ci Idei. Nu pot sa nu amintesc extraordinarul **Semn 1**: "*Plutea o floare de tei/in lăuntru unei idei abstracte*".

Poetul Nichita Stanescu caută,în heraklitiana scurgere a lumii să surprindă sonoritatea ideilor, lovindu-le una de alta şi ascultînd clinchenitul lor uşor.

Aranjînd abstracţiunile într-o demonstraţie matematică, ţinînd lecţii despre neant aşa cum ne-a obişnuit(de exemplu în **Cîteva generalităţi asupra vitezei** unde aflăm că "*viteza de existenţă a unei pietre /e mai lentă decît viteza de existenţă a unui cal*"),el aranjează conceptelor pure un culcuş printre obiecte. Deşi declară undeva:"niciodată nu mi se face dor de idei/ci numai de lucruri",poetul stă în ţinutul de graniţă dintre cele două neştiind ce să aleagă.Lucrurile sînt mai curînd înrudite cu vidul: "*O, lucrurile, vid absolut, mai vid decît/ ventuze ramificate sugînd oriunde / obiectele cosmice*".

Din faţa, fugind poetul se refugiază pe insula salvatoare, reîntregitoare a limbajului poetic: "*Numai cuviintele au fiinţă/numai ele există,există fugind/speriate de moarte, de lucruri"."Plin de merite,şi, totuşi în chip poetic locuieşte/omul pe acest pămînt*" spune Holderlin, iar Martin Heiddeger preia aceste două versuri pentru a-şi dezvolta propria teorie filosofică. Omul se măsoară cu Divinitatea,stă sub semnul distanţei dintre el şi cer, a Dimensiunii."Prin înfăţişările sale, zeul ne intrigă,introducînd un element străin în realitatea care ne este familiară". La o astfel de dezvăluire a Zeului asistăm în **Elegia a doua**: "În fiecare scorbură era aşezat un zeu.//Dacă se crăpa o piatră, repede era adus/şi pus acolo un zeu...". Sacriul, în varianta politeistă, ca-n religia shintoismului, este ca un soi de patch care se aşează deasupra realului. Potrivit lui Martin Heidegger esenţa poeziei constă în permanenta luare de măsură în vederea locuirii omului.Sau în limbaj poetic măsurarea spaţiului intermediar ivit în urma fracturării obiectelor şi peticit cu zei. Evrika! Astfel am găsit o posibilă interpretare celei de a doua elegii. Locuirea în poezie coexistă cu somnul. Am adus într-un anume moment al demonstratiei mele în discuţie conceptul de "tradiţie", luat în sens eliotian. Iată un pasaj din studiul lui T.S. Eliot[13], **Tradiţie şi talent personal** cu care ar fi trebuit să-mi încep demonstraţia: "*Ea(tradiţia n.n) presupune în primul rînd,un simţ al istoriei de care aş spune,cu greu s-ar putea lipsi cineva pentru a rămîne poet dincolo de vîrsta de 25 de ani<iar simţul istoriei presupune perceperea trecutului nu numai ca trecut,dar şi ca prezent<simţul istoriei te obligă să scrii nu numai avînd generaţia ta in singe,dar şi sentimentul ca întreaga literatură europeană de la Homer, şi în cuprinsul ei,întreaga literatură a ţării tale au o existenţă*

[11] idem, p. 31

[12] G. Călinescu, **Mihai Eminescu, în Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,** ediție de Al. Piru, Editura Minerva, 1984 , p.469.

[13] T.S.Eliot, Tradiție și talent personal, în Eseuri alese, ed.cit., p.134

simultană şi alcătuiesc o ordine simultană".Dacă am lua drept criteriu al post-modernismului aceasta structură poetică şi antropologică atunci da,dincolo de aspectul sau formal Nichita ar deveni post-modern.Dar ar trebui să fiu mefient faţă de orice asemenea caracterizare, asa cum era T.S. Eliot însuşi faţă de eticheta"metafizic".Nichita este poet, poet în toată puterea cuvîntului.Mai exista o idee valoroasă în eseul lui T.S. Eliot, cu atît mai caracteristică unei literaturi în perioada comunistă: cu o tradiţie nu te naşti, ea trebuie cucerită. Poezia lui Nichita e o campanie curajoasă,o suită de bătălii date pentru recuperarea unei tradiţii. Și atunci nu vi se pare normală reacţia criticilor,care duceau la rindul lor o asemenea bătălie, de a ridica pe un soclu aceasta poezie?

Cea de a treia elegie constituie trecătoarea spre un univers interior,similar pînă la un punct cu cel din volumele lui Lucian Blaga[14], **Lauda somnului** şi **În marea trecere** :"*ochii din frunte ,din tîmplă, din degete/mi se deschid*" . Realitatea care contează e acum cea sufletească, ochiul interior devenit "*gol pe dinăuntru*" priveşte "peisajele curgătoare ale somnului".Spaţiul acesta se populează cu coşmaruri,obţinute printr-o reduplicare a obiectelor.Iată un asemenea fragment obţinut din multiplicarea fantomatică a unor păsări în maniera Francisco Goya sau Alfred Hithcock: "*Fluviu de păsări înfipte/cu pliscurile una-ntr-alta se agită.../Fluviu de păsări murind/Pe care vor lansa barci ascuţite /barbarii, migrînd spre ţinuturi/nordice şi nelocuite*".

Abolirea privirii care "ne suge " şi ne ţine "fructificati" devine un deziderat al renunţării la condiţia umană.

Elegiile sunt poeme despre povara existenţei. Mitul lor central ar putea fi **Cartea lui Iov**. Aidoma acestuia, vocea auctorială stă pe o gramadă de gunoi şi în timp ce îşi scarpină rănile dialoghează cu un Creator absent. Subliniez conceptul "rănilor" pentru că începînd cu elegiile trupul reintră în scenă, organicul începe să fie din ce în ce mai prezent în poezie. Dar chiar dialogul presupune încrederea într-o transcendenţă. De la Nichita încoace, răstignirea poetului readuce, ca în vechile tablouri germane, pe Iisus omul cu toate patimile lui, îndurate pentru cei pentru care s-a spînzurat pe lemn.

Nu întîmplător o direcţie întreagă din poezia anilor 70, cu prelungiri la Nichita Danilov şi contemporanii săi, si mă refer la Mircea Ciobanu sau Ileana Mălăncioiu, scrie poezie religioasă-şi exclud din acest termen poezia ortodoxist-decorativă a lui Ioan Alexandru. Acesta este sensul Evului Mediu retras în celulele albe şi negre ale sîngelui*:"Învins în afară /Evul Mediu s-a retras în chiliile /roşii şi albe ale sîngelui meu. /În catedrala cu pereţii pulsînd s-a retras/azvîrlind şi absorbind credincioşii /într-un circuit absurd /într-o zona absurdă*".Asociem imediat versurile cu descrierea blecheriană a imensului ocean interior de vase de sînge si capilare.Sătul de exterioritate poetul porneşte navigaţia pe fluviile din propriul sau corp,tot circuitul sîngelui prin corp,pulsaţia inimii fiind considerate absurde.Atunci se produce o fuga în "irealitate imediată" o fugă într-o lume populată de monştrii coşmarului, exprimată cu ajutorul unor metafore de factura expresionistă:"*numai dinţii celor care vorbesc prin somn/se zăresc în întuneric(...)/ strălucitori/urcînd şi coborînd ritmic*". Desenul acestor dinţi clănţănind e un corespondent perfect al **Strigătului** expresionistului Edward Munch. Corpul cuprins de o ură viscerală nu are sentimentul realităţii-nu recunoaşte acel "realitat-prinzip"a lui Sigmund Freud.El îşi duce viaţa organică, prabuşit în somn,încercînd cu orice preţ să îngenuncheze raţiunea. Lumea, simţită de creier ca secţionată, trebuie purificată prin ardere pe rug, rugul interior al inteligenţei care asteaptă să salveze Universul de suferinţă şi să unească jumătăţile rupte ,sa reconstiutuie unitatea , sau **Totul(** ca să reluăm titlul unui volum de poeme cărtăresciene**).**

A sasea elegie este supusa si ea presiunii intertextuale a "tradiţiei".Ea poate fi citită ca avînd punctul de pornire în poemul arghezian **Între două nopţi**. Imageria este împrumutată în

[14] Lucian Blaga, Opera poetică, ediție de George Gană și Dorli Blaga, București, Editura Humanitas, 1995

întregime: ploaia, idolii de lemn, chiar şi gestul săpatului cu o lopată dar mai ales imposibilitatea de a alege. Ca măgarul lui Buridan, sfâşiat intre două extreme "vocea" poetica stă "între":Între un idol şi alt idol,între un schelet de cal şi alt schelet de cal, între o groapă şi o altă groapă. Sugestia conţinută în titlul poeziei argheziene a fost transformată în carne-şi aici citiţi cuvîntul în toată materialitatea lui,pentru că, cei doi poeti au în comun extraordinara putere de a introduce în poezie parti anatomice,organe sau fragmente de organe. Acest poem e prin natura lui unul intertextual iar o alta lectură nu este posibila. Dar posibilitatea trancendenţei ,a piscului unde statea Iisus nu mai există.Tatăl si fiul au disparut, a ramas numai ''vocea" incapabilă să ia o decizie. De alfel, chiar ploaia contribuie acum "cu dinţi de şobolan"la degradarea lumii, ea nu avea la Arghezi decit funcţie de" etat d'ame",de contrapunct sonor la vaierul sufletesc.Ultimele patru versuri vorbesc despre aceasta disoluţie a transcendenţei: "*Stau cu o lopată în mînă,între două gropi,/şi nu pot,în ploaia măruntă/să aleg prima pe care voi astupa-o/cu pamîntul muşcat de o ploaie maruntă*.".

În elegia a şaptea poetul suferind de panteism îşi asumă existenţa merelor sau cărămizilor, el işi iese din piele devine polimorf dar neinteresant.E ugen Negrici se serveşte de această elegie pentru a justifica efectul de substituire. Astfel poetul adoptă un unghi de vedere cu totul nou si cu totul neobişnuit, subiectul cu simţuri turmentate vede enorm obiectul care a devenit parte din sine.Pînă la urmă se produce o asumare a rolului obiectelor, poetul trăieşte "în numele frunzelor". Se produce acel transfer care va fi atit de evident în poezia lui Mircea Cărtărescu şi pe care eu l-am denumit regimul trăirii prin obiecte.

Hiperboreea,elegia a noua readuce ţinutul de gheaţă,masculin de unde au coborît Luceafarul,zeii Nordului eminescian sau îngheţatele continente din poezia lui Ion Barbu.De fapt e zona de pe lobul frontal unde se găseşte centrul gîndirii, continent al inteligenţei lucide si reci, "o peşteră a ideilor platonice"cum o numea Eugen Simion.

Elegia a noua prezinta o altă ipostază a "vocii" poetice,un pui al pasării Rock ,încercînd să evadeze zadarnic din oul negru ("palat de nuntă şi cavou") ce ne reaminteşte celebrul cub negru din proza bacoviană.Mai mult decit celelalte,aceasta elegie ar putea fi considerată echivalentul poetic al teatrului absurdului-de altfel Matei Visniec are o foarte frumoasă piesă intitulata **Buzunarul cu piine** cu o asfel lume de lume dar chiar **Iona** lui Marin Sorescu ar putea fi citată. În ou sinele se amestecă cu sinele asa cum albuşul convieţuieşte cu bănuţul galben, într-un timp atemporal, increat. Apoi un"om fara saţ şi om nerod" aşează oul sub o cloşcă fantastică, sub o pasăre-idee: "S-a aşezat pe mine o idee/şi mă clocește maternă".Prin caldură "vocea" se umanizează, capăta un plisc urmuzian, cu care ciocăneşte vremelnicul adăpost:"Sparg coaja pielii mele arsă,/lipită de-a dreptul pe suflet".Încercarea de a evada din închisoarea propriului trup poate fi însă interpretată şi ca încercarea de-a ieşi din propriul text. Dar şi această din urma incercare esueaza:"Sar cojile negre deodată/ şi iată-mă,iarăşi,suav, /închis într-un ou mai mare/clocit de o idee mai mare".Aceste versuri reformulează în manieră modernă tema divanului cantemirian, cea a lumii închisoare ("ergastulum"). Poetul strigă odată cu Înţeleptul : "Si iarăşi ca David lui Dumnădzău atotputernicul cu smerenie ma rog, dzicînd:"Scoate,Doamne, din temniţă sufletul mieu, a mărturisi numele tău".Întotdeauna va exista un arhitext,"clocit de o idee mai mare", care va exercita o presiune de nesuportat asupra textului. Că e aşa ne demonstreaza în versurile următoare Nichita însuşi scriind dupa modelul textului mamă sau poate tată :"Ou mare!Silaba răcnită/ într-o perpetuă creştere smulsă/ fara tavan stalactita/ sedusă" sau "Pui de pasăre respins de zbor/ străbătînd ou după ou/ din miezul pămîntului pînă la Alcor/ într-un ritmic dilatat, ecou". Recunoaştem ritmurile pentru nunţile necesare, de fapt recunoaştem nu doar ritmurile ci şi tema nunţilor!

Nu există posibilitatea de a pune lumea între paranteze,pasărea devenită Înţelept nu se poate trezi din acest coşmar existenţial pentru ca ""Sinele" încearcă din "sine"să iasă", fără prea mult succes. Această elegie ne permite sa definim ceea ce numeam simultaneitatea între

existenţa acestei lumi şi a unui univers supradaugat, metafizic.Nu prin paradoxe de tipul "fluturele s-a visat filosof sau filosoful s-a visat fluture", mai vechi cu mii de ani decît sinteza hegeliană, rezistă marile poezii din **11 Elegii** ci prin acesta extraordinară capacitate de a arunca discursul poetic spre o lume de gradul al doi lea, joc secund si metafizic în acelaşi timp,care exprima în acelaşi timp şi Ideea dar şi iraţionalul formulei poetice.

Nu am facut o lectură psihanalitica pentru ca de multă vreme metoda mi se pare facilă.Dar aici Tudor Vianu ,în studiul său dedicat raportului care există între filosofie şi poezie, avea dreptate sa recomande poetului "să nu se ţină departe de idei" şi să împrumute numai pe cele consonante cu"adevărurile inimii" sale.Nu interesează deloc dacă Nichita Stănescu l-a citit pe Hegel în momentul in care scria **Elegiile**. Pentru ca grila sa inconştientă intervine, modifică textul filosofic ce nu pastreaza decît, cel mult, valoarea de pretext.

De aceea "Omul fanta" nu mi se pare înrudit cu textul lui Hegel cît mi se pare un poem din familia lui "Hollow -man" al lui T.S.Eliot .El nu se vrea tratat de filosofie ci doar purtator al unei idei poetice, idee filosofică îmbrăcată in camaşa lui Nessus a sensibilităţii."Ideea" ar fi cea a suprapunerii observatorului cu cel observat. Cei doi se nasc ca doi copii siamezi ,dar elementul lor de contact e retina.Din aceasta cauza dispare distanţa dată de actul observaţiei,obiectele vin direct în continuarea noastră şi pătrundem astfel în "suprarealitatea" instituită de halucinarea poetică.Dar o asemenea lume nu e lipsită de pericole:"*El mănîncă o frunza,/Dar o manîncă pe dinăuntru./El este în afară pîntec/şi înăuntru gura cu dinţi/Nu se ştie cine îl manîncă pe cine*".Există şi o undă de profetism în aceasta poezie, tot limbajul elegiilor avînd un aer oracular, pentru că o asemenea obsesie a totalităţii nu poate fi decît totalitară, indivizii transformîndu-se în marionete: "Istoria coagulează în cuvinte solemne/viitorul ni se înfăţişeaza sub forma unei/ vorbiri/ pronunţată de nişte guri/cu mult mai perfecte decît ale noastre".

Elegia a zecea sufera o diluare.Sunt reluate cîteva teme deja analizate: rana existenţiala, beţia panteismului, diviziunea lumii. Cred ca ar trebui sa se pună odată pentru totdeauna capăt ideii că Nichita a citit biblioteci întregi.Si cu toate acestea textele lui nu-şi pierd actualitatea şi rezista unei lecturi cu totul noi, cum este cea prezentă.Nichita Stanescu nu îşi datorează poziţia de centralitate în canon unor cauze sociale sau politice conjuncturale.

A.3. Nichita îmbătrînind

Din ciclul de poezii "Obiecte cosmice",relectura mea critică,care va deveni pe masură ce ne apropiem de prezent tot mai selectivă, va retine doar cîteva poeme. Primul "Somnul cu fierăstraie-n el"e o capodoperă a literaturii noastre suprarealiste. Construit dupa metoda "paranoiei critice " a lui Salvador Dali, acest mic şi inchegat cosmar, continua preocuparea pentru viata interioara,pe care am amintit-o analizînd dosarul **Elegiilor** :"Somnul cu fierăstraie-n el/taie capetele cailor/şi caii aleargă nechezînd cu sînge,/ca nişte mese roşii,fugite pe străzi,/de la cina cea de taină".Poezia aceasta rea, întunecată reia pe Emil Botta ,maestrul cosmarului poetic într-o vreme în care grupul oniric teoretiza literatura visului controlat.Corpul se transfor- ma în "*o armură cu două rînduri de dinţi*"(**O armură**) iar faţa este acoperită pe vecie de "maşti de fier".Eviscerat, trupul devine un automat. Armura rătăceşte pe plaje nesfirşite, fără ţintă.

Dar aceasta golire interioara incepe sa fie însoţită de prezenţa tot mai evidentă a morţii. E adevărat că, şi pîna în acest moment moartea era una din marile teme ale poeziei sale de cunoaştere, dar acum moartea capătă trup, capătă prezenţă. În poemul **Marele cal** poetul mărturiseşte:"Primul mort pe care l-am văzut/a fost un cal./De aceea ,de cîte ori aud cuvîntul/ moarte,/văd în faţa ochilor un cal".Cuvintele poartă închisă în ele prima noastra întilnire cu ele, ca o "trasă",ca o urmă. Moarte este sinonim pentru imaginaţia poetică cu cal, mai ales ca motorul acestei asocieri este o imagine traumatică, ce vine de undeva de departe, din copilărie,

episodul datînd, potrivit unei marturisiri a poetului, din vremea unui bombardament american asupra Ploieştiului.

Ultima poezie din acest ciclu,demnă de a figura într-un volum care să adune cele mai frumoase poezii este intitulată **Către Hypnos** .In aceasta nu fenomenul psihic al visului interesează cît lumea din fragmentele heraklitiene a celor care dorm.”Ei trăiau în somn pentru că /numai în vis,/trăiau cu tot trupul deodată”. Iata o reluare şi o îmbogaţire a “somnului” blagian.Dar spaţiile rele din minunatul poem blagian au disparut .Descoperind aletheia existenţele se stramută în somn dar mai ales scriu minunatele poeme, despre care un Max Blecher îşi aminteşte ca le -a scris în timpul unui vis(iar poemul lui Coleridge **Kubla Khan** nu e transcrierea unei astfel de creaţii?): “*Întemeiau asezări de cuvinte în somn(...)Tineri dormind le luau locul/In vis/noi şi sfişietoare cuvinte adormite/înlocuiau/vechile,profund adormitele/ cuvinte*.”Ideea heraclitiană a împartirii clare intre lumea celor care dorm, centraţi pe interioritate-o lume “mediumnică” ca ceaa imaginată de Gellu Naum şi “somnambulică” daca doriti sa folosim cuvinte cheie ale esteticii suprarealiste, si lumea celor trezi, superficiali şi neunitari stă la baza construcţiei textului. Locuirea în poezie s-a transformat în locuire în lumea somnului.

Dar frumuseţea acestei lumi este potenţată de adormirea lumii exterioare: ”Păsările lor zburau dormind,/peştii lor înotau dormind./Caii lor galopau in somn/şi toamna/în vii, se coceau struguri/de vis.”Superba metaforă a strugurilor care se coc din cauza caldurii visului este în final dublata de o alta:cea a arborilor care trebuie întîi să adoarmă pentru a-i putea adumbri pe visători! Prin delicateţe versurile acestea amintesc de eminescianul ” şi de-a vîrstei ei caldura,fragii sînului se coc”?.

În **Oul si sfera** îşi începe Nichita cearta cu cuvintele, lepădarea de ele,cea care avea în final să-l piardă. Nemulţumit de cuvinte,care i se par utilitare, simple vehicule poetul caută ”un laser lingvistic”care să-i permită să descopere o curgere interioară a cuvintelor, foarte lentă,aproape statică.(un factor foarte important al utopiei stănesciene a cuvintelor este...viteza lor!) “Visez acel laser lingvistic/care să taie realitatea de dinainte,/care să topească şi să străbată /prin aura lucrurilor”.

Există cîteva faze ale aceste utopii literare, prima ar avea ca simptom aglutinarea cuvintelor. Boala se manifestă prin nevoia abulică de a înghiţi lucruri şi prin intermediul acestora cuvinte pentru că:”În străfundul fiecarui lucru nu există/pînă la urmă decît un cuvînt”.Raportul dintre cuvinte şi lucruri este pentru prima oară inversat în favoarea primelor.Cuvintele au carnaţie,sînt animale surprinse în momentul acuplării”cuvinte cu ochi şi cu frunte şi păr/una într-alta,şi unul în celălalt.”

Nicolae Manolescu[15] scrie despre ciclul **Laus Ptolemaios** în **Despre poezie**: “*Poezia nu se confesează, ci înfăţişează obiecte, cu precizarea că acestea sînt obiecte-verbale şi nu obiecte din lumea exterioară. Procedeul curent este atribuirea de însuşiri fizice cuvintelor şi, în compensaţie, dezvăluirea proprietăţilor verbale ale lucrurilor. Cuvintele nu mai par să desemneze obiecte, ci să desemneze obiecte ci să se comporte ca şi cum ar fi obiecte: solide, transparente sau dure, rotindu-se, ciocnindu-se sau destrămîndu-se. Obiectele la rîndul lor, par să posede un semantism lingvistic şi să formeze fraze*.”

Dar si cuvintele pot fi descompuse de sucurile gastrice ale imaginaţiei în silabe ”foarte lungi si foarte albe” şi apoi în a doua faza in litere-căci adeseori modernismul se dizolvă în lettrism.

În acest poem procesul digestiei nu e dus pînă la sfirşit.Mai apoi poetul va scrie un rechizitoriu”Împotriva cuvintelor”.Curgerea propriu-zisă a literelor pe axa sintagmatică a limbii provoacă acum durere fizică:”Ce tragedie cuvintul “iubito”!/Dupa litera”I” urmeaza

[15] Nicolae Manolescu, *Poeţi pereche: N. Stănescu şi Marin Sorescu* în **Despre poezie**, ediţia I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, ediţia a doua, Braşov, Editura Aula, 2002, p. 192

litera “U”,/Dupa litera”B” , litera”I”,apoi”T” apoi”O”...”Dependenţa aceasta a cuvintelor de Timp adumbreşte lucrurile.

Nu mai rămîne decît cealaltă soluţie cea a cautării cuvintelor”peşti abisali”, care trăiesc sub stratul de lucruri.Acum poezia lui Nichita devine senină, își leapădă organicitatea şi e obsedata de propriul ei text.Avem în acest poem un inceput de textualism, cum mai tîrziu avea să practice în poezia sa Bogdan Ghiu. Dar, din nefericire poetul cade in damblaua versificarii îndoielnice si scrie celebrul vers:”şi-am zis verde de albastru/Mă doare un cal măiastru”în care miza siluirii morfologice e din paăcate foarte mică. De la nivelul înalt al “mimologismelor(vezi din nou eseul manolescian **Despre poezie**)unde cuvintele deveniseră lucruri sau erau pe cale să se confunde cu ele poetul cade la nivelul mai coborit al “agramaticalităţii”.De altfel,într-unul din textele sale teoretice Nichita recunoştea:”*Morfologia este cea care poate da lustru si luciu unei poezii de tip arghezian(...)Semantica a vederii, ideea trebuie pipăita cu mîna ca să urle este*”.In acelaşi text insă e reafirmată superioritatea poeziei sintactice ”*mai aproape de esenta superioara a poeziei*”.Admiraţia sa pentru poezia argheziana este transparentă,iar undeva,la un nivel profund cei doi poeti au în comun admiraţia pentru cuvintele uneori zemoase,alteori purulente.Nichita este un Arghezi luminat,care a capatat conştiinţa nu atît a textului cît a procesului textuării.Ce altceva este **Bufonul si moartea** decât un text despre tragedia producerii unui text: ”*Ghidul a innebunit la Spielberk, sus/ în închisoare/ mimează vechi torturi si trupuri oarecare/din care trase-n sus şi trase-n jos/căzu ficatul, fioros*”.

Ghidul acesta, mim si ventriloc, nu e decit un delegat al poetului si el ii preia cititorii intr-un marsupiu o ”pungă a vidului”. Gestul de final este semnificativ :după ce participase la reproducerea ritualică a crimelor omenirii de catre ghidul-magician vizitatorul simte nevoia să-şi potolească uscăciune interioară provocată de camaşa din jar a reprezentaţiei bînd apa din gura bufonului de piatră.Aici, în acest poem ca in alte citeva(din ce in ce mai putine)se gaseste marea poezie stănesciană.

Dorind să elibereze cuvintele de obiecte, să le separe artificial unele de altele poezia stănesciană se epuizează pe sine, lipsindu-se de materialul elementar de construcţie, din ce în ce mai rarefiat.

P.S. De fapt, chiar capitol al eseului meu despre poezia obiectelor eşuează, intenţiile sale iniţiale fiind de a nega tocmai ordonarea unui sistem poetic in interiorul unei grile ideologice prea strîmte. Am păţit ca unul din personajele din povestirea **Mendebilul** a lui Mircea Cărtărescu, acolo unde ceilalţi vedeau doar o pată intunecată pe geamul unui autobuz eu am văzut umbra chinezească a profilului goethean. Poezia lui Nichita Stănescu e una din acele pete ale picturii contemporane pe care o mie de nebuni o interpretează fiecare in felul lui. De fapt poetul Nichita Stănescu ne întinde o capcană:omul micuţ din interiorul nostru, cuprins de teama de haos, își ordonează de o manieră ceva mai profesionistă sau mai impresionistă ideile. Poate ca în critic există o structură congenială poetului,deşi esenţa actului critic constă în aspiraţia de a pune ordine în operă. Aş dori sa închei acest articol citind un schimb de replici între poet şi Zacharias Lichter, personajul lui Matei Calinescu[16], care rezumă perfect tragedia destinului stănescian : “ *Poetul: Şi talentul ti se pare ceva reprobabil?*

Z.L.-”Într-un fel da.Pentru ca talentul, în poezie,nu este decît capacitatea de a da impresia că spui ceva, fără ca în fond sa spui nimic.Din acest punct de vedere, poezia devine o pură pregatire pentru spunere ,urmărind sa creeze în cititorul sau ascultatorul ei ideal o pură atenţie, o stare de receptivitate faţă de o revelaţie posibilă ,care, insă, nu se petrece niciodată”.Să fii un mare poet, iată cea mai mare dramă umană!

[16] Matei Călinescu, Viața și opiniile lui Zacharias Lichter, Iași, Editura Polirom, 2004

BIBLIOGRAPHY:

1. Harold Bloom, Angoasa influenței,-o teorie a poeziei**,** traducere şi note. Rareş Moldovan, Pitești, editura Paralela 45, 2008
2. G.Călinescu, Universurile poeziei, București, Editura Cetatea de scaun, 2023
3. G. Călinescu, Mihai Eminescu**,** în Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent**,** ediţie de Al. Piru, Editura Minerva, 1984 , p.469.
4. Matei Călinescu, Viața și opiniile lui Zacharias Lichter, Iași, Editura Polirom, 2004
5. Mircea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, Bucureşti, Editura Humanitas, 2023
6. T.S. Eliot, Eseuri alese, traducere de Virgil Stanciu, Petru Creția, București, Editura Humanitas, 2013
7. Eugen Ionescu, Nu, București, Editura Humanitas, 1992
8. Nicolae Manolescu, Poeţi pereche: N. Stănescu şi Marin Sorescu, în Despre poezie, ediţia I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, ediţia a doua, Braşov, Editura Aula, 2002, p. 192
9. Eugen Negrici, Introducere in sistematica poeziei, Bucureşti Editura Cartea Românească, 1985
10. Eugen Simion, Scriitori români de azi, București, Editura Cartea Românească, 1978, vol. 1, pag.234

GEORGE ORWELL, ESSAYST AND THEORETICIAN

Iulian Băicuş
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: In this critical essay I have been trying to summarize the corpus of essays, written by the famous British novelist George Orwell, well known for his anticomunist dystopias Nineteen Eighty Four and Animal Farm. This approach is based on the Linguist s theory of wooden language, therefore I have given the definition of this communist phenomenon. Another important issue is that of the influence of Evgheny Zamiatin dystopia We over 1984 novel written by George Orwell. The most important traits of Political Language had been researched by Rodica Zafiu, famous Romanian linguist and Ruxandra Cesereanu. This article contains the main treats of Political Language as they were defined by Orwell in Politics and the English Language.

Keywords: George Orwell, Dystopia, 1984, Wooden Language, Linguistics

Despre cărți și țigări

În anul 2011 mi-am cumpărat o carte de eseuri scrisă de George Orwell[1], **Cărți sau țigări,** in care marele scriitor britanic scrie niște eseuri despre politica si despre literatura, mi a placut unul dintre texte in care se refera la cronicarii de carte, care publicau pe banda rulanta recenzii despre carti pe care nu le au citit, am mai descoperit un volum, scris de un francez, Pierre Bayard[2], care a publicat un volum intitulat **Cum să scrii despre carti pe care nu le ai citit**, cind ai in fata cele douasprezece volume ale Publicisticii lui G.Călinescu, te intrebi imediat cind o fi avut omul asta atita timp sa citeasca atit, oricum pe vremea lui nu existau televiziunea, Internetul, Facebook, filme pe retele gen HBO, si tot timpul si l dedica lecturii. Acum se intimpla atit de multe lucruri intr un timp atit de scurt, traim in satul global pe care il anuntase Marshall McLuhan, poate cel mai important analist al comunicarii, incit se citeste tot mai putin, lectura a devenit un lux sau o profesiune. Si mie mi s a intimplat sa rasfoiesc o carte si sa scriu despre ea dar sunt si carti care nu pot fi citite pe diagonala, intr un fel citesti Critica Rațiunii Pure sau Dialogurile lui Platon si in alt fel romanele politiste sau de aventuri. Filosofia si literatura au un alt ritm al lecturii, prima este bolovanoasa si presupune comprehensiunea, in vreme ce paraliteratura se citeste in lectura rapida, si nu presupune atita implicare sufleteasca. Volumul **Cărți sau țigări**[3] include o serie de eseuri si texte publicistice in care autorul britanic abordează, cu bine-cunoscuta sa incisivitate si umorul lui subtil, teme mai mult sau mai putin grave. Interesul redus pentru lectura al oamenilor obisnuiti (comentat in textul cu titlul explicit *Carti sau tigari*), atmosfera mizeră dintr-un spital franțuzesc interbelic, zbaterile ridicole ale unui cronicar de carte sau slaba reactie a scriitorilor occidentali fata de starea literaturii din Uniunea Sovietica sunt doar citeva din subiectele abordate de George Orwell intr-un demers in care dimensiunea etica e dublata de talentul jurnalistic si literar al acestui mare prozator din secolul XX.

Limba engleză și politica

Dar George Orwell, eseist de geniu și autor al unui jurnal extrem de interesant, rămîne în istoria literaturii engleze dar și în cea a literaturii universale drept autor al romanului **1984**[4],

[1] George Orwell, Cărți sau țigări, traducere de Ciprian Șiulea, Iași, Editura Polirom, 2011
[2] Pierre Bayard, Cum să scrii despre cărți pe care nu le-ai citit, traducere de Valentina Chiriță, Editura Polirom, 2009
[3] George Orwell, Cărți sau țigări, traducere de Ciprian Șiulea, Iași, Editura Polirom, 2011
[4] George Orwell, 1984, traducere de Mihnea Gaffița, Chișinău, Editura Litera, 2023

celebra distopie literară a jurnalistului şi corespondentului englez al BBC în Uniunea Sovietică, George Orwell a stârnit multe discuţii prin capacitatea lui de predicţie a unor fenomene ce aveau să declanşeze căderea comunismului. Ediția românească era însoțită de un appendix în care erau prezentate toate trăsăturile sintactice, morfologice ale Noulimbii vorbite în acel univers distopic, un construct destul de artificial care amintește orice limbaj dintr-o lume totalitară, de fapt lumea imaginata de George Orwell, unul din cei mai interesanti eseisti din literatura engleza, este o combinație între nazism și comunism. Mai puţin cunoscute sunt încercările de a teoretiza pe marginea trăsăturilor limbajului politic. George Orwell postula în studiul său **The Politics and the English Language** existenţa unei continue degradări a lumii ce ar fi condus şi la o degradare a limbajului. Cauza acestei degradări continue este imitaţia, căci „dacă limba a ajuns respingătoare datorită faptului că gândurile noastre sunt prosteşti aceasta se întâmplă şi datorită aspectului neîngrijit al limbajului". O asemenea afirmaţie ar putea cu greu să fie contestată, mai ales în condiţiile degradării limbajului în interiorul fenomenului media. În mod evident, George Orwell e un Titu Maiorescu al limbii engleze moderne. Fără să fie conștient de articolele scrise cu mult timp înainte de criticul român George Orwell poartă o cruciadă împotriva viciilor de limbaj, care trădează, de fapt, nişte vicii de gândire. Astfel fragmentele din texte cu caracter politic manifest și numai, pentru că exemplele sale vizează și alte categorii de texte cum ar fi un eseu despre libertatea de expresie a profesorul Laski, Interglossa, un text al unui alt profesor, Lancelot Hogben, Manifestul comunist al lui Karl Marx, o scrisoare din ziarul Tribune sau un eseu de psihologie publicat în revista Politics, care apărea la New York sunt „disecate"rînd pe rînd de bisturiul eseistului George Orwell care ajunge la concluzia că principalele defecte ale lor sunt:

1. Banalitatea imaginilor
2. Lipsa de precizie (nu comunică niciodată un sens până la capăt).

George Orwel[5] postula, în studiul său **The Politics and the English Language,** existenţa unei continue degradări a lumii ce ar fi condus şi la o degradare a limbajului. Cauza acestei degradări continue este imitaţia, căci „dacă limba a ajuns respingătoare datorită faptului că gândurile noastre sunt prosteşti aceasta se întâmplă şi datorită aspectului neîngrijit al limbajului". O asemenea afirmaţie ar putea cu greu să fie contestată, mai ales în condiţiile degradării limbajului în interiorul fenomenului media. În mod evident, George Orwell e un Titu maiorescu al limbii engleze moderne. Ca şi criticul român George Orwell poartă o cruciadă împotriva viciilor de limbaj, care trădează de fapt nişte vicii de gândire.

Textele politice „disecate" de bisturiul lui George Orwell s-ar caracteriza prin: banalitatea imaginilor şi lipsa de precizie (nu comunică niciodată un sens până la capăt).
Acest amestec de vag şi incompetenţă lingvistică va conduce la o topire a sensului concret în cel abstract. Cuvintele nu sunt alese de dragul înţelesului lor ci sunt bătute în cuie ca panourile prefabricate folosite la construcţia unei case.

Metaforele sunt muribunde(„dying metaphors") intrate în disoluţie şi (sau) catahreză.

Metaforele vii ar trebui să evoce o imagine, dar cele muribunde au început să se transforme în cuvinte obişnuite, iar citarea lor nu conduce la pierderea culorii, ele salvând multă energie intelectuală.

Eseistul George Orwell citează expresii ca „a pescui în ape tulburi", „a sta umăr lângă umăr", „a fi pe linie", „a juca în mâinile cuiva", „la ordinea zilei", „călcâiul lui Ahile", „cântec de lebădă". Această listă este citată şi în studiul lui Thom, fiind însoţită şi de alte metafore demne de studii de patologie literară: „Caracatiţa fascistă şi-a cântat cântecul de lebădă", „Aruncând frunza de viţă a neocolonialismului", „Rictusul bestial al capitalismului".

[5] George Orwell, Politics and the English Language, în Orwell, George, The Collected Essays Journalism and Letters, Londra, Penguin Books, 1972

Poetul Henry Barbusse scria într-un fragment din „Stalin”: „Era în plin dans al speranţelor peste rănile, neînchise încă, ale poporului asasinat”.

În Jurnal pe data de 7-8 mai apoi pe 7-8 octombrie și în zilele de 4-5 ianuarie 1947 o serie de alte metafore sunt presărate în Jurnalul intim al lui George Orwell. Printre ele figurează și lista metaforelor muribunde , care va fi mai tîrziu reluată în textul articolului. diversele note care marcau pregătirea pentru redactarea acestui articol extrem de important. Mai există cel puțin o notă din jurnal intitulată, ‘As I Please’ datînd din 9 februarie 1945 care se referă la ‘worn-out and useless metaphors.’ Primele patru metafore vor apărea mai tîrziu pe lista din articolul publicat, „a explora orice bulevard”, „a nu lăsa vreo piatră neîntoarsă”, „a trîmbița schimbarea”, „a fi ciomăgit în locul cuiva”. Un alt fragment foarte important din jurnalul lui Orwell se intitulează Trucurile propagandei, și în el sunt prezentate cîteva strategii diferite prin care diversele curente de propagandă pot altera Realul.

Am extras un exemplu autohton din poezia lui Mihai Beniuc, Perfidul Capital inclusă în volumul Mărul de lângă drum, apărut în 1956. Din acesta aflăm că perfidul Capital străin nu doarme căci „Pe un pom cu trunchi de aur/ Dolari visează-n loc de foi” căci el e „Ginghiskanul” care bea sânge din ţestele muncitorilor etc. În poezia proletcultistă efectele acestor metafore scăpate de sub orice formă de control estetic sunt ridicole, ele ţin de „expresivitatea involuntară” inventată cândva de profesorul Eugen Negrici. Exemple asemănătoare pot fi extrase din antologia poeziei realist socialiste Poezia unei religii politice, în care poemele au fost clasificate potrivit unor criterii tematice sau din volumul lui Virgil Ierunca, Antologia ruşinii.

Lingvistul şi stilisticianul Rodica Zafiu[6][2] ne atrăgea atenţia atenţia într-un asupra furtunii de invective şi denominaţii care s-a abătut asupra duşmanilor politici între anii 1944-1954: „fiară, hienă, lup, hidră, rechin, criminal, ucigaş, cioclu, strigoi, zbir, monstru, bandit, tâlhar, slugă, ciocoi”. Acestea reprezentau doar adjective formate cu ajutorul unor „metafore rudimentare” şi părţi ale unui „sistem semantic bipolar”.

Trăsăturile morfologice ale limbii engleze folosită în sfera limbajului politic sunt comparate de George Orwell cu cele ale limbii de lemn:Sunt eliminate verbele simple, sunt preferate locuţiunile verbale din false raţiuni de simetrie;Diateza activă este preferată celei active;Conjuncţiile sunt înlocuite prin locuţiuni conjuncţionalePrefixele cu „not”, „un” sunt preferate pentru că dau limbii engleze un fals aer de profunzime; Construcţiile nominale le înlocuiesc pe cele gerundive;Predomină pronunţări pretenţioase;Adjectivul este folosit într-un mod deşănţat pentru a conferi demnitate unor chestiuni de politică internaţională;Sunt utilizate clişee sau cuvinte paşaport(potmanteau words);Sunt utilizate din pur snobism cuvinte cu rădăcini greceşti sau latineşti în locul celor saxone şi cele dintâi sunt hibridizate cu sufixe englezeşti;Critica literară utilizează cuvinte din alte limbi: „Ancien Regime”, „status quo”, „qui pro quo”;În general sunt glorificate războaiele care capătă o nuanţă arhaică prin folosirea unor termeni învechiţi ca „tron”, „domeniu”, „car”, „trident”, „sabie”, „scut”.Marxiştii folosesc frecvent termeni ca „hienă”, „călău”, „canibal”, „mic burghez”, „lacheu”, „câine sălbatic”, „Garda Albă” (toate nomine odiosa).

Criticii literari sau de artă folosesc adesea cuvinte care s-au cam desemantizat: „romantic”, „valoare plastică”, „mort”, „sentimental”, „natural”, „postmodernism” care nu au nici un fel de referent. Dacă un critic afirmă „trăsătura fundamentală a lui X este viaţa”, poate afirma la fel de bine „trăsătura fundamentală este pentru X”. Cititorul ia acestea afirmaţii drept simple diferenţe de opinie, alb în loc de negru şi doar atât.

[6] Rodica Zafiu, La variante roumaine de la langue de bois-esquisse diachronique, în A.R.A. Jorurnal, nr. 16-17, pp. 210-219. O variantă extinsă a acestui studiu poate fi descoperită în volumul Limbaj şi politică, Editura Universităţii din Bucureşti, 2007

Limbajul politic (şi cel democratic dar şi cel totalitar) face abuz de termeni de maximă generalitate şi care cunosc o bogată polisemie: „democraţie", „socialism", „libertate", „patriotism", „dreptate" şi asupra cărora nu se ajunge la un consens, la o clarificare a sensului. Susţinătorii sau liderii regimurilor celor mai odioase şi mai tiranice vor afirma că în ţara lor este democraţie. Folosirea acestor termeni este absolut necinstită şi demagogică, niciodată nu poţi fi sigur că sensul din mintea vorbitorului nu se suprapune exact peste sensul existent în mintea ascultătorului. Asemenea cuvinte sunt cu atât mai periculoase cu cât intră într-un conglomerat al sentimentelor naţionale şi intră în peisajul tehnicilor discursului naţionalist sau extremist. Pentru cei tentaţi să adopte cariera de politician şi să manevreze asemenea discursuri, George Orwell[3] a formulat un hexalog, ce s-ar putea dovedi util şi în cazul mulţimii jurnaliştilor, studenţilor sau chiar... criticilor literari:

„Nu folosi nici o metaforă pe care ai văzut-o tipărită (într-un ziar)

Nu folosi un cuvânt lung în locul unui scurt

Dacă poţi tăia un cuvânt fără ca sensul să se piardă, fă-o fără ezitare

Nu folosi diateza pasivă acolo unde o poţi utiliza pe cea activă

Nu folosi o sintagmă străină acolo unde ai un cuvânt englezesc la îndemână

Încalcă primele 5 reguli ori de câte ori produci un text care constituie o barbarie lingvistică"

Un alt reprezentat de frunte al şcolii orwelliene este profesorul american de lingvistică Noam Chomsky, care a preluat de la George Orwell teza că limbajul politic poate face ca „minciunile să sune adevărat şi crimele respectabil" va dezvolta în studiile sale teoria aceasta a eufemismului politic. Astfel, potrivit afirmaţiilor lui Chomsky în limbajul politic, bombardarea unei populaţii civile va fi numite în actele oficiale „pacificare", agresiunea militară va deveni o simplă „rectificare de frontieră", uciderea adversarilor politici în lagăre de concentrare se va numi „eliminarea unor elemente dușmănoase", iar în 1990 ocuparea în forţă a Pieţii Universităţii va căpăta denumirea de „degajare a carosabilului".

Polemica lui Noam Chomsky vizează de data aceasta societăţile democratice, „deschise", care au la dispoziţie metode de control mult mai rafinate ale opiniei publice decât metodele violente la care apelau sovieticii. De exemplu, redactorul de ştiri din Moscova care a denunţat agresiunea sovietică asupra Afganistanului şi a încălcat regula de aur a eufemismului a fost internat într-un aşezământ psihiatric.

Prima campanie de propagandă în sens modern a fost declanşată şi condusă de administraţia preşedintelui Woodrow Wilson care a fost ales în anul 1916 având drept slogan "Pacea fără Victorie". Se întâmpla chiar în timpul Primului Război Mondial iar poporul American era net defavorabil unei intervenţii în Europa. Preşedintele Wilson a considerat că rolul Americii era să se implice în chestiunile geopoliticii europene şi să salveze pe aliaţii săi tradiţionali din Antantă, aşa că a înfiinţat Comisia Creel, care a reuşit într-un timp record, în doar şase luni să transforme pe fiecare american în parte într-un campion al democraţiei. După război au folosita aceeaşi metodă pentru a-I îndepărta pe muncitori de sindicate, declanşând Frica roşie, de altfel sechelele se mai simt şi azi, în S.U.A. existând o mişcare sindicală destul de anemică. Profesorul Noam Chomsky crede chiar că o bună parte din dreptul la liberă exprimare al presei a fost abolit, că a existat o Poliţie a Gândului care cenzura şi încă cenzurează media americană. Cu suportul mediei şi al cercurilor financiare şi de decizie acest program a fost implementat cu cel mai mare succes. Printre intelectualii care s-au înrolat în campanie s-au numărat şi câţiva intelectuali progresişti, cum ar fi cei din cercul John Dewey, care se mândreau că fac parte din "grupul celor mai inteligenţi membri ai comunităţii" şi care i-au speriat pe cei din public şi i-au împins spre război. Media a contribuit şi ea prezentând atrocităţile comise de Huni, copiii belgieni cărora ocupanţi germani le smulgeau braţele, etc. O parte dintre aceste evenimente, care între timp au intrat în manualele de istorie, au fost inventate de Ministerul Britanic al Propagandei, care funcţiona în paralel cu comisia Creel.

Exemplul ales de cel radical gânditor orwellian contemporan, de profesorul Noam Chomsky datează totuşi din epoca războiului din Vietnam. Profesorul american semnalează că în cărţile publicate în intervalul 1962-1984 nu exista nici un fel de menţiune a agresiunii americane. După anii 80 opinia publică se trezeşte din această aţipire, astfel încât într-un sondaj de opinie din 1982, un procent de circa 70 la sută din electorat consideră acest război de cucerire o greşeală fundamentală, nejustificată şi imorală. În momentul în care au declanşat invazia autorităţile americane ştiau că nu se bucură de suportul public drept pentru care au desfăşurat o campanie violentă de propagandă pro-război. Noam Chomsky[7] este convins că că a descoperit mecanismul acestui control absolut, mitul statului ! Lupta dintre „porumbei" (presa guvernamentală) şi „şoimi" (cealaltă parte a presei) încetează doar în clipa când este pusă în pericol integritatea statului american. Criticii admişi sunt doar cei consideraţi de la bun început că se situează pe o poziţie constructivă, ceilalţi fiind imediat marginalizaţi. Această menţinere a status-quo-ului, de salvare a establishmentului politic se realizează cu ajutorul unei arme secrete, cea a propagandei, pe care Walter Lippmann o definea în studiul său **A Progressive Theory of Liberal Democratic Thought** drept o „artă de mare rafinament care va revoluţiona democraţia", singura ce poate deveni „făuritoare de consens".

Profesorul de lingvistică Noam Chomsky era la rândul său ferm convins, cîteva decenii mai târziu, că „propaganda reprezintă pentru democraţie ceea ce era violenţa pentru totalitarism". Walter Lippmann[8] avea să-şi dezvolte teoriile în eseul publicat în anul 1921, Opinia publică. În acest eseu el va schiţa primele principii ale teoriei democraţiei progresive, în care gânditorul diviza societatea într-o elită conducătoare, alcătuită dintr-un segment foarte îngust de oameni care au acces la decizie şi care pot schimba viaţa celorlalţi, şi o „turmă uimită", care trebuie condusă, aşa cum păstorul îşi mână oile la păşune. Practic Lippmann relua idei din gândirea politică, exprimate încă din Republica lui Platon, cea a existenţei unui grup de iniţiaţi a unui soi de gnoză politică în care elita încearcă doar să se autoreproducă şi să-şi păstreze privilegiile. Teoria lui Lippmann este foarte asemănătoare celei a istoricului Alain Besançon despre esenţa gnostică a leninismului, recte a statelor comuniste. Noam Chomsky observă şi el această paralelă, cu singura deosebire că Lenin credea că o avangardă de intelectuali revoluţionari trebuie să ia puterea folosindu-se de energia revoluţiilor populare şi apoi să conducă masele de proşti spre un viitor luminos pe care aceştia nu aveau cum să-l vadă.

Un alt posibil reprezentant al taberei orwellienilor autohtoni este analistul imaginarului Ruxandra Cesereanu, c[9]ea care, într-un volum foarte recent, Imaginarul violent al românilor, trece în revistă bagajul lexical al politicii post-revoluţionare, pornind de la eşantioane suculente extrase din revistele **Săptămâna**, **România mare**, dar şi din cele care se ocupă de parodie politică, **Academia Caţavencu** sau **Plai cu boi**. Capitolul cel mai relevant pentru studiul de faţă se numeşte Maşinăria falică. Scânteia (1944-1950) dar el nu ar trebui scos din contextul celorlalte capitole care se ocupă de imaginarul violent al politicii româneşti din toate timpurile, analizele se concentrează asupra puseurilor antisemite şi naţionaliste din articolele publicate de Mihai Eminescu la gazeta Timpul, dar şi de naţionalismul lui A. C. Cuza, de limbajul mişcării legionare, cele care au pregătit evoluţia spre limbajul scânteist. Vocabularul de bază descris de George Orwell în eseul **Politics and the English Language** şi în postfaţa în care este descrisă Noulimba la O mie nouă sute optzeci şi patru se suprapune perfect din punctul de vedere al bagajului lexical cu termenii descrişi de Ruxandra Cesereanu, dar şi de alţi sociologi sau lingvişti care utilizează metoda clasică a analizei de conţinut. Exemple similare, cu rezultate uşor diferite, filtrate printr-o grilă de interpretare foarte personală pot fi descoperite în volumul

[7] Noam Chomsky, Chomsky, Noam. Media Control – The Role of Media in Contemporary Politics. New York: Seven Stories Press, 2002, pp. 14-21

[8] Walter Lippmann, Public Opinion, with a new introduction by Michael Curtis. p. em. Originally published: NewYork: Macmillan, 1922

[9] Ruxandra Cesereanu, Ruxandra Cesereanu, Imaginarul violent al românilor, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003

Alinei Mungiu- Pippidi[10], Românii după 1989, sau într-un studiu de dată ceva mai veche al antropologului american Katherine Verdery[11], **Compromis şi rezistenţă**. Cultura română sub Ceauşescu, extrem de util pentru analiza fenomenului cultural al protocronismului românesc, care şi-a început evoluţia la începutul deceniului al optulea al secolului al XX-lea.

O strictă analiză sub raportul lexical al limbii de lemn îi aparţine lingvistului român Rodica Zafiu[12] care publica în anul 1990 în jurnalul Academiei Româno-Americane un studiu intitulat Varianta românească a limbii de lemn, Schiţă diacronică, extrem de interesant pentru că suprindea evoluţia acesteia în evoluţia ei. Limba de lemn, aşa cum bine constată şi Ruxandra Cesereanu deşi afirmaţiile domniei sale nu sunt atât de explicite are rădăcini în tradiţia aceasta a naţionalismului, adică în zona cea mai radicală a gândirii de tip conservator, şi apoi în zona ideologiei naţionaliste, cu forma sa extremistă, Garda de fier şi apoi prin partidul Totul pentru ţară, al regelui Carol al doilea.

Michael L. Geis[13] prelungeşte discuţia despre folosirea eufemismului în limbajul politic până în contemporaneitate. Preşedintele Reagan folosea în locul cuvântului „invazie" pe „incursiune", semantic însemnând un soi de „muşcă şi fugi". De asemenea, varianta modernizată a verbului la infintitv „pacificare" este „support" aerian, „support" însemnând în limba engleză ajutor, sprijin. În oglindă, tabăra cealaltă respectă aceeaşi polarizare, existând un conflict etern între eroicul, Făt Frumosul „Razdvecik"(lucrătorul Ministerului de Interne) şi spionii agenturilor străine. Americanii participau doar la „cucerirea Cosmosului" în timp ce sovieticii au contribuit doar la „punerea lui în valoare".

Cel de-al doilea element teoretic important este descrierea Newspeak-ului, tradusă în limba română drept Noulimbă, care nu era altceva decât o descriere a limbii oficiale a S.O.C.E.N.G.- ului, adică a Socialismului Englezesc. Asemănarea acestuia cu limba de lemn, cu „nova lingua" sovietică e frapantă, Jules Martinet le-ar fi putut numi pe amândouă „limba latină monstruoasă a unei biserici pe măsura ei". Principiul fundamental al Newspeak consta tocmai în reducerea sensurilor neortodoxe ale cuvintelor deja existente şi inventarea unor cuvinte noi care să exprime exact restrângerea acestei sfere de gândire la un bagaj uşor inventariabil şi care putea fi controlat în fiecare moment.

Despre Libertate și despre Adevăr

În aceste două antologii scoase de editura Polirom putem descoperi fragmente din romanul 1984, dar și fragmente din publicistică sau recenzii despre cărți semnate de criticul literar și publicistul de stânga, de la scurte eseuri la articole, de la piese memorialistice la fragmente relevante din conferințele la radio ale autorului. George Orwell abordează subiecte ce merg de la onestitatea și moralitatea individuală pînă la libertatea de exprimare și propaganda politică. Gîndirea clară și scepticismul revelator care îi sînt caracteristice reprezintă o apărare perfectă împotriva lumii post-adevăr în care trăim, o lume stăpînită de fake news și confuzie. El scrie despre **Războiul lumilor** al lui H.G. Wells dar și despre romanul distopic al lui Zamiatin[14]**, Noi,** cel care a avut o influență directă asupra scrierii romanului 1984, romanul lui Zamiatin fiind recenzat la noi de Camil Petrescu.

Practic putem spune că Evgheni Zamiatian a fixat canonul distopiei moderne. Ca şi romanele lui sir Aldous Huxley , **Minunata lume nouă**[15] şi cel al lui George Orwell, **1984**,

[10] Alina Mungiu Pippidi, Românii după 1989, Editura Humanitas, 1995, p.34

[11] National Identity Under Socialism: Identity, Intellectuals, and Cultural Politics in Ceauşescu's Romania. Berkeley: University of California Press. 1991, versiunea in limba romana Comunism şi rezistenţă, traducere de Sorin şi Mona Antohi, Editura Humanitas, 1994

[12] Rodica Zafiu, La variante roumaine de la langue de bois-esquisse diachronique, în ARA Jorurnal, nr. 16-17, pp. 210-219. O variantă extinsă a acestui studiu poate fi descoperită în volumul Limbaj şi politică, Editura Universităţii din Bucureşti, 2007

[13] Geis, Michael L., The Language of Politics, Berlin, Springer Verlag, 1987.

[14] Evgheni Zamiatin, Noi, traducere de Inna Cristea, Editura Leda, 2007

[15] Aldous Huxley,, Minunata lume nouă, traducere de Andrei și Suzana Bantaș, Iași, Editura Polirom, 2011

care au fost modelate după el, Noi, descrie o societate socialistă a viitorului care, în loc să fie perfectă, s-a dovedit a fi inumană. Ferma animalelor, fabula orwelliană nu e deloc o poveste pentru copii iar revolta animalelor din curte împotriva societăţii porcilor anunţă practic o temă comună unora dintre distopii, cea a revoluţiei antitotalitare. Unul dintre primii disidenţi autentici, Evghenii Zamiatin a fost iniţial membru al Partidului Bolşevic, înainte de declanşarea Marii Revoluţii din Octombrie, dar s-a disociat de partid imediat după aceasta. Ironia sa, extrem de acidă, la adresa mediului literar şi politic al epocii sale l-a ţinut în afara favorurilor oficiale dar a fost mentorul foarte influent al mişcării Fraţilor Serapion, al cărui mare merit era că nu credea în absolut nimic. Eseul său, **Mi-e frică** (1921), conţine o analiză foarte exactă a stării în care se găsea literatura sovietică de după Marea Revoluţie din Octombrie, şi se închidea cu o judecată profetică: "Mi-e frică de faptul că unicul viitor posibil al literaturii ruseşti este chiar întoarcerea ei în trecut". Profeţia lui Evgheni Zamiatin nu s-a împlinit, din fericire, în ciuda eforturilor lui Stalin de a distruge complet elita scriitorilor sovietici, prin trimiterea acestora în Gulag sau prin ridicarea dreptului la semnătură, vezi cazurile Andrei Platonov sau Mihail Bulgakov. **Cevengur** , romanul lui Andrei Platonov, dar şi nuvela lui Mihail Bulgakov **Inimă de câine** poartă în ele multe din elementele distopiei clasice.

Pe mine m-a impresionat o conferință difuzată la Radio despre modul total eronat în care Tolstoi vorbește despre Shakespeare, ca fiind un autor totalmente mediocru, unul din cei mai demni de dispreț scriitori care au trăit vreodată. Cele spuse de Tolstoi sunt și ele idei mediocre care nu merită să fie contrazise. Tolstoi crede că Shakespeare e un scriitor de duzină, superficial, fără o filosofie proprie, fără gânduri sau idei cu care să-ți bați capul, fără interes pentru probleme filosofice sau sociale cu care să-ți bați capul, fără psihologie sau verosimilitate, cu o concepție cinică și imoralistă și materialistă de viață. Piesele acestuia nu sunt credibile se ocupă cu fabule fantastice și prezintă situații imposibile într-un stil artificial și pompos care nu are nicio legătură cu limbajul din viața reală. El amestecă la grămadă în piesele sale solilocvii, bucăți de balade, conversații dialoguri porcoase, etc.

Răspunsul lui George Orwell este pe măsura șirului de acuzații, Shakespeare posedă un cod moral, diferit de cel al lui Tolstoi, dar e un moralist mai mare decât Geoffrey Chaucer sau Boccaccio. el aduce în discuție un eseu al lui Karl Marx despre piesa preferată a lui Mihai Eminescu, Timon din Atena, cu precizarea că lui Karl Marx îi plăceau piesele lui William Shakespeare. Shakespeare nu este un gânditor căci gândurile lui sunt un fel de ghiveci, nu avea înzestrare pentru filosofie sau o filosofie de viață ci avea un simplu cod de conduită, ca majoritatea englezilor care îi urmăresc piesele. De asemenea puțin îi păsa de verosimilitate și nu dorea să creeze caractere coerente ci fura intrigile de la alții și le adapta în piese de teatru. Excepția este piesa Macbeth în care coboară în abisurile psihicului uman și studiază crima și efectele ei asupra somnului, aș adăuga eu.

Tolstoi are dreptate să afirme că piesele sale nu au nici măcar coerența dată de structura basmului. Nu prea avem vreo dovadă că autorul și-ar fi luat în serios creația ci că o folosea doar să-și câștige existența și nu pomenește decât o singură dată faptul că ar fi fost actor.
Cu toate astea ce nu a putut să explice Tolstoi în eseul său uitat de toată lumea este popularitatea lui Shakespeare care este jucat în toată lumea și tradus în toate limbile pământului în vreme ce eseul lui Tolstoi a ajuns o piesă de muzeu. Shakespeare este azi popular în multe țări europene și chiar în anumite țări din Asia.

Cum am împușcat un elefant.

Cartea lui George Orwell[16], **Cum am împușcat un elefant**, conține o serie de eseuri în care geniul său de polemist iese iar la suprafață, unele eseuri, precum “O execuție prin spânzurare” sau “Cum am împușcat un elefant”, primele eseuri pe care le-a scris în Birmania,

[16] George Orwell, Cum am împușcat un elefant, traducere de Mihaela Ghiță și Ciprian Șiulea, Iași, Editura Polirom, 2018

unde a mai scris și romanul Zile birmaneze, descriu întâmplări din perioada petrecuta de scriitor in colonii, ca angajat al Politiei Imperiale Indiene; altele, precum "Azilul de noapte" sau "La zdup", reiau experiențe din anii de sărăcie pe care George Orwell si i-a impus dupa întoarcerea din Birmania. Dar cele mai multe au drept subiect detalii ale vieții londonezilor in timpul celui de-al Doilea Război Mondial – de la bombardamente sau raționalizarea alimentelor la bucătăria englezeasca sau arta de a pregăti un ceai bun – si politica interna si externa dezastruoasa a diferitelor guverne care s-au succedat in aceasta perioada. Nu sunt ocolite nici viața cazona si experiențele prin care a trecut George Orwell ca voluntar in Războiul Civil din Spania sau vocația de scriitor si motivele care l-au determinat sa urmeze cariera literara. Diverse prin substanța, avind in fundal un puternic filon autobiografic, ironice si cuceritoare, eseurile lui George Orwell se imbina ca piesele unui puzzle ce întregește imaginea oferita de romanele sale.

"Anglia nu este insula bătută in pietre scumpe din fragmentul shakespearian, nici infernul înfățișat de Dr. Goebbels. Mai degrabă seamănă cu o familie, o familie victoriană cam închistată, fara prea multe oi negre, dar cu dulapurile dând pe dinafara de schelete. Are limbajul ei secret si amintirile ei comune, iar când se apropie un dușman, strânge rândurile. O familie la cirma careia se afla membrii nepotriviti – asta este, poate, cea mai apropiata descriere pe care i-o poti face Angliei intr-o frază." (George Orwell)

Eseurile ca **De ce citesc, Despre fairplay**, care se referă la fenomenul fotbalistic sau O ceașcă strașnică de ceai, despre fenomenul ceaiului de la ora cinci, Five o clock tea, de care râdea și Ion Luca Caragiale sunt tot atâtea texte care merită să fie citite și completează personalitatea lui George Orwell.

Fundația Orwell a postat pe trei bloguri diferite https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/diaries/ fragmente din jurnalele de la început, ce-i drept nu-s jurnalele integrale dar vă puteți face o idee cum scria auctorele.

Jurnal

Când am descoperit **Jurnalul** lui George Orwell, de abia terminasem cartea cea mai surprinzătoare a lui Orwell[17], **Fără un sfanț prin Paris și prin Londra**, care descrie lumea lumpen proletariatului francez sau englez, cu personaje demne de Azilul de noapte a lui Maxim Gorki, pe care o frecventează imediat după ce se va întoarce din Birmania, Cambodgia de azi, unde fusese ofițer în armata britanică. Sărăcia aceasta dusă la extremă pare azi un produs al imaginației, dar are legătură cumva cu câteva din romanele dickensiene. Eu le-am asociat cu personajele din **Oliver Twist** sau cu câteva personaje din **David Copperfield**. Jurnalele lui George Orwell nu sunt deloc autoreflexive, nu-s ca jurnalele lui Andre Gide, sau Ernst Jünger sau Mircea Eliade ci sunt cu adevărat intime, jurnalistul de ocazie își notează câte ouă i-au dăruit găinile, ce flori i-au mai înflorit în grădină, diverse tehnici de grădinărit, lucruri practice dar care nu au nicio legătură cu geniul său polemic, poate niște notații de călătorie care aveau să se regăsească în volumul The Burmese Days, sau descrieri de lângă Marrakesh, în Maroc, unde își petrece ceva timp, descriindu-i la întoarcere pe localnici și obiceiurile lor.

Există și la noi un jurnal asemănător, cel al Liviu Rebreanu, care este, pe lângă un jurnal politic, date fiind pozițiile publice ale autorului **Mustului care fierbe,** un jurnal literar dar și un jurnal de om gospodar, evident anumite fragmente fiind cenzurate de soția sa, Fanny Rebreanu.

Caracterul acesta fragmentar al jurnalului lui George Orwell s-ar mai datora și faptul că ar fi pierdut o serie din caiete două dintre ele au fost uitate chiar în Rusia unde ar fi fost confiscate de NKVD care l-ar fi urmărit pe toată perioada cât autorul a lucrat drept corespondent al radio BBC, experiență ce i-ar fi inspirat scrierea romanului 1984, ce ar fi fost

[17] George Orwell, Fără un sfanț prin Paris sau Londra, traducere de Vali Florescu, Iași, Editura Polirom,2019

influențat de distopia lui Evgheni Zamiatin, **Noi**, pe care chiar eseistul și criticul literar Orwell l-a comentat. Ultimii ani au dispărut în timpul unui abonament, au ars pur și simplu, mărind misterul și întregind acest caracter cu totul fragmentar.

Newspeak și 1984. Introducere în Noulimbă

Vocabularul acestei limbi artificiale inventate de George Orwell cuprindea trei secţiuni diferite:

B. Cuvinte uzuale
C. Cuvinte politice
D. Termeni ştiinţifici

Cuvintele din prima categorie au fost reduse la un minim necesar, cu sensuri strict definite. Ele nu puteau fi utilizate în scopuri artistice sau filosofice pentru că aveau un referent strict în lumea înconjurătoare. Cuvintele cu substrat ideologic sau politic urmăreau doar impunerea unei atitudini politice, iar textele compuse în această limbă semănau cu un soi de dicteu automat sau o stenogramă verbală formată din cuvinte compuse(de tip a bine gândi, Minipax etc).

Propoziţia „Vechi gânditori neburtă simt SOCENG", ar fi putut fi înţeleasă doar de un utilizator cu state vechi de vorbitor al Newspeak, ea traducându-se, nici mai mult, nici mai puţin printr-o propoziţie foarte lungă însemnând „cei care s-au născut înainte de Revoluţie nu pot avea o înţelegere afectivă a Socialismului Englezesc". Cuvântul „liber"(free) era păstrat doar în unele contexte nevinovate de tipul „pisica e liberă de purici". Onoare, democraţiei, libertate fuseseră suprimate complet, având totuşi experienţa vieţii în totalitarism mi se pare o inconsecvenţă în această demonstraţie pentru că acestea sunt umflate, suferă de inflaţie în aceste epoci. Newspeak era un limbaj maniheist, surprindea doar extremele, de exemplu, între perechea de concepte antonimice „sex crime" versus „good sex". Eufemismul nu putea nici el să lipsească din această descriere, lagărele de muncă fiind numite „voioslag". George Orwell explică şi mecanismul funcţionării abrevierii, de pildă dacă Internaţionala Comunistă evocă vorbitorilor un tablou compozit al înfrăţirii popoarelor, bărbosului Marx sau Comunei din Paris. Abrevierea Comintern e doar o organizaţie serioasă pentru care nu ai de ce să-ţi pui mintea la contribuţie. Tot abrevierea funcţiona în cazul mişcării Solidaritatea din Polonia, desemnată în presa rusă doar prin abrevierea cu valoare de tabu lingvistic, R.O.H., un veritabil „paratrăznet" care atrăgea fulgerele zeilor din Olimpul presei comuniste sovietice.

În Noulimba cea mai profundă alterare viza morfologia, pierderea oricărei distincţii între paradigma verbală şi cea nominală. Adjectivele erau înlocuite prin sufixare în expresii de tipul „dublu plus frig". Varietatea de timpuri trecute ale literaturii engleze a fost simplificată la maximum, a fost redus doar la folosirea past tense-ului, a preteritului, format prin adăugare sufixului verbal –op. Viitorul se construieşte doar prin folosirea verbului modal „will". Doar pentru raţiuni de eufonie se inserau în cuvinte sunete suplimentare, atitudinea cea mai corectă politic fiind să emiţi judecăţile ca o mitralieră care scuipă gloanţe. Cuvintele recitate astfel erau scurte, bolovănoase, iar stilul era sacadat şi monoton, iar vorbitorul părea că vrea să copieze o mitralieră.

Sorin Antohi a rezumat cele două sisteme logico-lingvistice, cele două tabere care se înfruntă în romanul lui George Orwell, pe de o parte primii ar fi reprezentanţii unui instrumentalism lingvistic, un curent filosofic tipic filosofiei limbajului din Anglia, care ar fi evoluat pe filiera Hobbes, Locke, Bacon, Russell şi Wittgenstein. Aceştia cred că limbajul are o funcţie mimetică, deoarece cunoaşterea e empirică, iar gândirea e totuşi complet independentă de limbaj. De cealaltă parte a acestei mese stau Imannuel Kant şi Martin Heidegger. Potrivit teoriilor acestora limbajul mediază aceeaşi realitate. Aceasta este alcătuită dintr-o serie de simbolurile care alcătuiesc o lume conceptuală. Cele două direcţii sunt încarnate în personajele Winston Smith şi Marele Inchizitor, O' Brien. Primul susţine că

limbajul este mimetic iar cel de-al doilea în mod determinist că realitatea există numai în interiorul conştiinţei, definită doar prin limbaj. Dacă Partidul controlează limbajul, de fapt el controlează lumea. Foarte interesantă e şi distincţia existentă în paginile romanului dintre Partidul interior şi proletari, care avea să facă o carieră deosebită în lingvistică, semn clar că gnoza despre care vorbeşte Besançon era un fenomen real. Orwellienii suţineau cu tărie ipoteza că elitele puterii ar vorbi „limba de lemn" în timp ce masele ar fi păstrătoarele limbii populare, teorie confirmată de lingvişti, care consideră masele mai puţin cultivate mai consevatoare. În realitate, exista o limbă de aparat, dar şi una populară „pseudo-limbă naturală", care îi permitea cetăţeanului să obţină o relativă autonomie. Alain Besançon observa şi el că Newspeak e o limbă complet falsă, iar fiindcă realul nu mai constituie o instanţă de recurs nu poţi nici măcar demonstra că e falsă. „Neîntâmpinând nici un obstacol în realitate, Newspeak nu cunoaşte oprelişti iar expansiunea ei e infinită. Ea se dezvoltă în maniera unei deducţii pure şi ca aceea vocabularul ei e precis, univoc şi sărac".

Cel mai important element rămâne totuşi faptul că acesta încearcă să impună o viziune ready made, fabricată în birourile propagandei comuniste, plastic denumită de George Orwell în romanul său, O mie nouăsute optzeci şi patru, Ministerul Adevărului. George Orwell nota într-unul din eseurile sale cele mai cunoscute, Acolo unde moare literatura: „Ceea ce este nou în totalitarism este faptul că doctrinele sale nu sunt numai sacrosante ci şi instabile. Trebuie să le accepţi, dar în acelaşi timp ele pot fi schimbate dintr-o clipă într-alta... Din punct de vedere totalitar, istoria trebuie să fie creată mai mult decât învăţată. Un stat totalitar este într-adevăr o teocraţie în care pătura dominantă trebuie să fie infailibilă. Dar cum, în practică, nimeni nu este infailibil, e nevoie, deseori, să se reorganizeze faptele trecutului, pentru a arăta că o eroare sau alta a fost evitată, că un triumf imaginar a avut cu adevărat loc. Tot astfel, orice cotitură politică importantă reclamă o cotitură corespunzătoare şi o reevaluare a marilor figuri istorice din trecut. Totalitarismul cere transformarea neîntreruptă a trecutului şi probabil, pe termen lung, refuzul de a crede în existenţa adevărului obiectiv". Goebbels, ministrul Propagandei din Germania nazistă afirma deschis :„Noi nu vorbim pentru a spune ceva ci pentru a obţine un anume efect".

BIBLIOGRAPHY:

1. George Orwell, Politics and the English Language, în Orwell, George, The Collected Essays Journalism and Letters, Londra, Penguin Books, 1972
2. Rodica Zafiu, La variante roumaine de la langue de bois-esquisse diachronique, în A.R.A. Jorurnal, nr. 16-17, pp. 210-219. O variantă extinsă a acestui studiu poate fi descoperită în volumul Limbaj şi politică, Editura Universităţii din Bucureşti, 2007
3. George Orwell, Politics and the English Language, în Orwell, George, The Collected Essays Journalism and Letters, Londra, Penguin Books, 1972
4. Noam Chomsky, Chomsky, Noam. Media Control – The Role of Media in Contemporary Politics. New York: Seven Stories Press, 2002, pp. 14-21
5. Walter Lippmann, Public opinion, la Project Gutemberg, http://www.gutenberg.org/etext/6456
6. Noam Chomsky, Chomsky, Noam. Media Control – The Role of Media in Contemporary Politics. New York: Seven Stories Press, 2002, pp. 14-21
7. Ruxandra Cesereanu, Imaginarul violent al românilor, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003
8. Alina Mungiu-Pippidi, Românii după 1989, Editura Humanitas, 1995, p.34
9. Katherine Verdery, National Identity Under Socialism: Identity, Intellectuals, and Cultural Politics in Ceauşescu's Romania. Berkeley: University of California Press.

1991, versiunea in limba romana Comunism şi rezistenţă, traducere de Sorin şi Mona Antohi, Editura Humanitas, 1994
10. Rodica Zafiu, La variante roumaine de la langue de bois-esquisse diachronique, în ARA Jorurnal, nr. 16-17, pp. 210-219. O variantă extinsă a acestui studiu poate fi descoperită în volumul Limbaj şi politică, Editura Universităţii din Bucureşti, 2007
11. Geis, Michael L., The Language of Politics, Berlin, Springer Verlag, 1987.

MIRCEA ELIADE'S 'INTELLECTUAL' AND THE REFUSAL OF POLITICAL INVOLVEMENT

Lioara-Elena Coturbaş
Senior Lecturer PhD, University of Oradea

Abstract: This paper presents Mircea Eliade's attitude towards politics during the troubled period of 1933-1935. At the end of 1932, Mircea Eliade makes a last attempt to define his generation or, rather, what it should have been, highlighting the mistake of getting involved in politics, a decision that would constitute an impediment to spiritual life. One year later, Mircea Eliade separates himself from his own creation, the "new generation" becoming only a dying myth. Subsequently, he would depict its portrait in the novels Return from Paradise and The Hooligans. In these novels, Mircea Eliade highlights the differences between the authentic intellectual and the pseudo-intellectuals of the time who were guided by political interests. We find this idea in a series of articles published in the same period, in which Mircea Eliade emphasized that the true intellectual must stay away from politics, his duty being to try to change the course of history through spiritual ideas and creations. The portrait of the "intellectual" is also depicted in order to justify his political non-involvement, in times when he was more and more clearly coerced to choose a side. At the beginning of 1935, Mircea Eliade continued to condemn, equally, communism and fascism, considering political life a stage for totalitarian totems. Gradually, Mircea Eliade would develop an affinity for the movement led by Corneliu Zelea Codreanu. The Christian mission of the Legion, as well as the "messianism" attributed to C.Z. Codreanu, represents the evidence of the possibility of putting into practice the spiritual revolution that Mircea Eliade had talked about so many times.

Keywords: political involvement, authentic intellectual, spiritual life, totalitarian movements, terror of history.

În 1933 se declanşează violenţele politice. Anul debutează cu greve organizate de comunişti şi manifestaţii ale legionarilor. Represiunea a fost sângeroasă, poliţia deschizând focul asupra greviştilor de la uzinele bucureştene, iar violenţele aveau să se reia mai târziu în acelaşi an.

Guvernul liberal instalat în noiembrie 1933 organizează alegeri care urmau să îi aducă o majoritate parlamentară. Primul ministru Ion G. Duca şi apropiaţii săi considerau, pe bună dreptate, Garda de Fier un pericol, mai ales că naziştii erau la putere în Germania. Incidentele dintre poliţişti şi legionari au dus la moartea a doi legionari şi rănirea gravă a mai multor poliţişti. Au fost arestaţi mii de simpatizanţi ai Gărzii de Fier. Înainte de încheierea campaniei electorale, guvernul a decretat dizolvarea Gărzii de Fier.

Dacă până în anul 1933, Nae Ionescu fusese unul dintre cele mai influente personaje din anturajul suveranului, în urma unei călătorii în Germania şi a unei întâlniri cu C. Z. Codreanu, acesta a început să susţină viabilitatea mişcării fasciste româneşti. Ruptura definitivă dintre N. Ionescu şi Carol al II-lea avea să se petreacă în urma solicitării de către rege a liberalilor pentru formarea unui nou cabinet. Revenirea la putere a liberalilor, al căror duşman declarat era, l-a determinat pe N. Ionescu să treacă de partea adversarilor regelui. La sfârşitul anului 1933, *Cuvântul* apără în mod deschis Garda de Fier.

Anul 1933 marchează pentru Mircea Eliade intrarea la universitate şi susţinerea tezei de doctorat, dar şi publicarea celui mai cunoscut roman al său *Maitreyi*. Cariera universitară va facilita crearea unei legături şi mai profunde între M. Eliade şi Nae Ionescu.

Dacă N. Ionescu îmbrăţişase cauza legionarilor, M. Eliade păstrase încă distanţa faţă de scena politică, acuzând în egală măsură fascismul şi comunismul. În aprilie, Mircea Eliade semnează

un protest împotriva mişcărilor antisemite din Germania, protest care stârneşte indignarea redactorilor de la *Axa*. În septembrie, vorbeşte despre distincţia care trebuie făcută între patriotism sau „românism" şi antisemitism, referindu-se la manifestaţiile antisemite împotriva „Criterionului" şi la expulzarea din ţară a lingviştilor de origine evreiască Gaster şi L. Şăineanu. Mircea Eliade evidenţiază faptul că nu a încetat niciodată să fie „român", doar pentru că a militat pentru spiritualitate şi pentru o cultură autentică. Nu s-a dezis de românism, însă a suferit pentru el atunci „când am cetit cum au fost expulzaţi doi mari savanţi: Moses Gaster şi Lazăr Şăineanu"[1]. Tot în articolul *O convertire la românism*, Mircea Eliade se opune cu fervoare convingerii des întâlnite în publicistica vremii, conform căreia „fiecare tânăr cu gândire articulată, trebuie să aibă o ‹‹atitudine politică››."[2]

Ideea este reluată într-un articol din 1936 închinat lui Moses Gaster, în care subliniază absurditatea expulzării reputaţilor oameni de ştiinţă: „Dealtfel, fie spus în treacăt, nu ştiu dacă vreun bancher sau arendaş evreu a fost expulzat în epoca dintre 1870-1916. Au fost însă siliţi să plece trei mari savanţi evrei: Gaster, Şăineanu şi Tiktin. Toţi trei şi-au cucerit un renume european. În anii când noi primeam fel de fel de negustori galiţieni – am izgonit trei capacităţi de mare clasă europeană..."[3]. Întrezărim o oarecare doză de antisemitism în atitudinea de respingere a atitudinii tolerante a autorităţilor faţă de bancherii sau arendaşii evrei.

Referitor la dizolvarea Gărzii de Fier, M. Eliade se mulţumeşte să condamne violenţele care au prilejuit-o, fără a se referi la semnificaţia politică a evenimentului.

Ca răspuns la măsurile luate împotriva Gărzii de Fier, la finele lunii decembrie, prim-ministrul I. G. Duca a fost asasinat de legionari. Atentatul a dus la sporirea represiunii împotriva Gărzii de Fier, iar printre arestările care au avut loc s-au numărat şi cele ale lui N. Crainic şi N. Ionescu. Cotidianul *Cuvântul* a fost şi el interzis.

Reacţia lui Mircea Eliade la arestarea lui N. Ionescu şi la atmosfera generată de uciderea lui I. G. Duca nu întârzie să apară. Sub pseudonimul „Ion Plăeşu", M. Eliade scrie în ziarul *Credinţa*, condus de Sandu Tudor, cerând cititorilor săi să încerce să îşi reia rutina zilnică, deşi erau zguduiţi de evenimentele sângeroase.

În acelaşi cotidian şi sub acelaşi pseudonim, Mircea Eliade va izbucni vehement atât împotriva marxismului, cât şi împotriva fascismului, acuzând în egală măsură ambele ideologii totalitare. Pornind de la exemplul Rusiei, Germaniei şi Spaniei, M. Eliade arată că, indiferent de culoarea politică, o revoluţie sub semnul totalitarismului va avea aceleaşi rezultate barbare şi sângeroase. Mircea Eliade respinge împrumuturile de doctrină politică, reliefând crimele săvârşite atât de comunişti, cât şi de fascişti: „Ce căutăm noi la dreapta sau la stânga, n-am înţeles niciodată. Cum putem noi imita hitlerismul care persecută creştinătatea sau comunismul care incendiază catedralele (vezi telegramele de la Paris de acum două zile) – îmi stă mintea în loc, dar nu înţeleg. Huligani şi barbari sunt şi comuniştii incendiatori de biserici – ca şi fasciştii prigonitori ai evreilor. Şi unii şi alţii calcă în picioare omenia, credinţa intimă pe care e liber s-o aibă fiecare individ. Şi unii şi alţii se răscoală teluric contra sâmburelui dumnezeiesc din fiecare om, contra credinţei şi omeniei lui."[4] Ideologia politică românească trebuie să se nască din înseşi nevoile neamului, din realităţile româneşti. Calea care trebuie urmată nu este stânga sau dreapta, căci pentru „cine simte că pe acest pământ românesc s-a vărsat atâta sânge numai pentru a păstra neştirbită ‹‹omenia›› [...] există numai un drum: înainte"[5].

---

[1] Mircea Eliade, *O convertire la românism*, în *Cuvântul*, an IX, 22 septembrie, 1933, nr. 3021, p. 1 în Mircea Eliade *Textele „legionare" şi despre „românism"*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 94.
[2] Ibidem, p. 93.
[3] Mircea Eliade, *Doctorul Gaster*, în *Vremea*, 21 iunie 1936, nr. 442, p. 9, în Mircea Eliade *Textele „legionare" şi despre „românism"*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 145.
[4] Mircea Eliade, *Contra dreptei şi conra stângii*, în *Credinţa*, an II, 14 februarie 1934, nr. 59, p. 2, în Mircea Eliade *Textele „legionare" şi despre „românism"*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 96.
[5] Ibidem, p. 97.

După cum vor indica o serie dintre articolele sale din perioada 1933-1935, lui Mircea Eliade îi repugna profund ideea violenţei totalitare în numele „revoluţiei", ale cărei consecinţe aveau să ducă la barbarie, la revenirea celui mai vechi om, „Barbarul", în locul „Omului Nou", a cărui imagine o cultiva în unele articole din acea perioadă.

Mircea Eliade este convins de necesitatea existenţei unei laturi spirituale în orice revoluţie, întrucât doar această caracteristică ar fi putut duce la apariţia omului nou. Misiunea României este de a face istorie, nu politică şi istoria poate fi făcută doar prin crearea unui om nou. De-a lungul istoriei, elitele spirituale au dus la formarea unui nou tip uman. La fel cum filosofii greci au pregătit naşterea omului elenistic sau Rousseau pe cea a omului Revoluţiei franceze, îndatorirea intelectualilor români era de a pregăti apariţia unui om nou, capabil să producă o restaurare a valorilor spirituale. M. Eliade trăise în India ceea ce numea „o revoluţia spirituală" şi era convins că libertatea era o problemă metafizică, la care se poate ajunge doar prin purificare. În *Şantier*, Mircea Eliade mărturiseşte: „Din încordarea aceasta se va naşte o lume nouă. Această extraordinară nebunie a Indiei, să iasă neînarmată în faţa tancurilor şi mitralierelor europene. Dacă învinge, aşa cum doresc din tot sufletul să învingă, începe o etapă nouă în istorie. Spiritul se va dovedi încă o dată invincibil. Pentru că forţa naţionalismului indian o face încrederea instinctivă în spirit, în puterea magică a suferinţei, a non-violenţei"[6]. Unica modalitate de a tolera evenimentele istorice este, pentru M. Eliade, interpretarea acestora din perspectiva apariţiei omului nou.

Deşi conştient de opţiunea politică a lui Nae Ionescu, Mircea Eliade îi rămâne fidel maestrului; mărturiseşte că îl măcina un sentiment de culpabilitate în timp ce îşi scria articolele în *Credinţa* în perioada când N. Ionescu era în închisoare.

Nae Ionescu va fi eliberat, chiar înainte de procesul asasinilor lui I. G. Duca şi a celorlalţi membri ai Gărzii de Fier. Dacă ucigaşii au fost condamnaţi la închisoare pe viaţă, C. Z. Codreanu şi ceilalţi membri ai Gărzii de Fier scapă de orice condamnare.

La începutul anului 1934, M. Eliade publică primul său roman „social", *Întoarcerea din rai*. Apariţia romanului este precedată de prima confruntare a lui Mircea Eliade cu cenzura ca mijloc punitiv din partea statului: „Cenzorului (din 1934) nu i-au fost pe plac prezenţa într-un roman, atât a grevelor de la Griviţa, cât şi a unor scene de erotism. Autorul, în aşteptarea verdictului, foloseşte ironia într-un articol publicat în *Credinţa*: ‹‹de când se scrie sub regimul cenzurii numele, ideile şi faptele trebuie mascate. Altminteri ar sări în ochi şi ar fi cenzurate (aşa cum se întâmplă adesea, de altfel). Şi aşa mascate, alambicate, strivite sub nume străine şi alegorii continentale – faptele şi ideile gazetăriei româneşti nu mai sunt aşa de accesibile publicului. Noul simţ al alegoriei va deveni în curând un adevărat limbaj. Cititorii vor putea citi ‹‹simbolic›› tot aşa de curent cum citeau până acum câteva luni româneşte. Ceea ce înseamnă că cenzura nu este atât de infamă pe cât se spune›› (*Se creează un nou* simţ, în Credinţa, 2 februarie 1934)"[7]. Romanul *Întoarcerea din rai* reprezintă nu numai o frescă a situaţiei social-politice complet diferită de cea pe care o cunoştea la plecarea din 1928, ci şi o analiză a eşecului „tinerei generaţii". Atât *Întoarcerea din rai*, cât şi *Huliganii*, publicat în 1935, sunt rezultatul analizei experienţelor personale în raport cu situaţia politică din ţară. Romanele evocă îndepărtarea autorului de „generaţie", care apare ca spaţiu al eşecului, a lipsei idealurilor şi a valorilor morale, a violentei intruziuni a politicului în viaţa cotidiană.

În ambele romane, eşecul „generaţiei" conduce la apariţia unui nou personaj, „intelectualul", care va fi prezent şi în articolele lui M. Eliade din aceeaşi perioadă. „Intelectualul – notează Sergiu Tofan – are capacitatea şi misiunea de a descoperi aceste **ceasuri astrale** ale istoriei. El este creator de fapte, nu un fantast rupt de real (aşa cum îl pictează opinia publică). Văzând dincolo de cotidian, *creatorul de fapte* poate chiar interveni

[6] Mircea Eliade, *India; Biblioteca Maharajahului; Şantier*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 352.
[7] Mircea Handoca, *Mircea Eliade şi Cenzura*, în *„România literară", nr. 29/27 iulie 2007, p. 18.*

în el. Nu prin *ciomag* sau *politică* (aşezate de Eliade pe acelaşi plan), ci prin complexul de *idei, viziuni, tensiuni, stări sufleteşti* la care are acces privilegiat”[8].

M. Eliade separă astfel pseudo-intelectualii vremii, care se ghidau după interese politice, de „intelectualul” autentic. De asemenea, „o operă universală nu se poate face pe un criteriu politic; o asemenea operă se creează pornind de la o intuiţie etnică, de la o experienţă asociată”[9]. Imaginea intelectualului este filtrată prin sensibilitatea lui M. Eliade, care refuză însă să reacţioneze pe plan politic, deşi se vede din ce în ce mai clar somat să îşi aleagă tabăra. Mircea Eliade va fi acuzat de M. Polihroniade de apolitism şi implicit de lipsă de implicare în problemele României, acesta din urmă argumentând cu exemplele unor scriitori ca Papini, Thomas Mann sau Bernard Shaw, care au luat decizii politice la vremea lor.

Răspunsul lui Mircea Eliade este unul indirect prin câteva articole dedicate colonelului Lawrence, autorul romanului *Revoltă în deşert*. Colonelul Lawrence întruchipează „intelectualul” ideal, care are abilitatea de a anticipa schimbarea cu multă vreme înainte ca acesta să se producă, care este capabil să construiască mental proiecte grandioase, care se dovedesc în final realizabile. Emergenţa „omului nou”, capabil de o răsturnare a valorilor spirituale trebuie să fie pregătită de „intelectuali”.

„Intelectualul” lui M. Eliade poate înţelege în avans cursul istoriei, poate prevedea evenimentele următoare şi se poate angaja în schimbarea lor, dar nu prin implicare politică, ci prin idei sau stări sufleteşti.

„Intelectualul” lui Mircea Eliade nu este totuşi un profet al timpului său, întrucât adevărul pe care îl prevede este unul ascuns, iar istoria pe care o cunoaşte deja este una a spiritului. M. Eliade vede întreaga istorie a omenirii drept rezultatul înlănţuirii unor contribuţii făcute cu scrisul sau cu gândul de reprezentanţii unei elite spirituale.

Intelectualul trebuie să obţină libertate, căci „*în afară de libertate, nu pot concepe o adevărată viaţă spirituală, adică o adevărată creaţie, o continuă colaborare cu gestul esenţial al vieţii*”[10] şi mai trebuie să ţină seama de faptul că „*nimic pozitiv, eficace şi major nu se poate obţine fără a renunţa la anumite limite, fără a depăşi termenii experienţei, fără a încerca să ieşi din istorie*”[11].

Sintagma „să ieşi din istorie” prefigurează formulele „refuz al istoriei” sau „rezistenţa la istorie”, utilizate şaisprezece ani mai târziu, între aceste două momente intervenind ceea ce numeşte „teroarea istoriei”.

Portretul „intelectualului” lui M. Eliade este construit şi pentru a justifica neimplicarea sa politică în vremuri în care presiunea istoriei dictează necesitatea alegerii unei tabere.

La începutul anului 1935, M. Eliade continuă să condamne în egală măsură fascismul şi comunismul, considerând viaţa politică o piaţă a totemurilor triburilor totalitare. Şi în astfel de vremuri, îndatorirea intelectualilor autentici este aceea de a rezista tentaţiei angajamentului politic, căci „demnitatea românească pe care o vedem restaurată astăzi, nu poate fi completă decât prin creaţia spirituală”[12]. În aceeaşi perioadă, Mircea Eliade vorbeşte despre asocierea eronată a „românismului” cu „fascismul”. „A te mărturisi ‹‹român›› poate însemna [...] foarte multe ofense grave: te transformi imediat în hitlerist, în fascist, în burghez sau mercenar, dacă nu chiar mai rău”[13]. Pentru a contraargumenta, Mircea Eliade dă exemplu operele lui Mihai Eminescu; B.P. Haşdeu, Nicolae Iorga sau Vasile Pârvan care, pornind de la spiritualitatea

[8] Sergiu Tofan, *Mircea Eliade. Destinul unei profeţii*, Ed. Alter Ego Cristian & Ed. Algorithm, Galaţi, 1996, p. 105.
[9] Mircea Eliade, *Creaţie etnică şi gândire politică*, în *Cuvântul*, an IX, 1933, august 26, nr. 2994, p. 1, în Mircea Eliade *Textele „legionare” şi despre „românism”*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 85.
[10] Mircea Eliade, *Oceanografie*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 51.
[11] Ibidem, p. 50.
[12] Mircea Eliade, *Restaurarea demnităţii româneşti*, în *Vremea*, an VIII, nr. 403, 1 septembrie 1935, p. 3, în Mircea Eliade *Textele „legionare” şi despre „românism”*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 137.
[13] Mircea Eliadei, *Criza românismului?...*, în *Vremea*, an VIII, nr. 375, 10 februarie 1935, p. 3, în Mircea Eliade *Textele „legionare” şi despre „românism”*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 118.

autentică autohtonă, au înălţat românismul la valoare universală. „Nu-l văd deloc pe Eminescu hitlerist. Nu-l văd nici pe Pârvan fascist. Oamenii aceştia au fost oameni vii şi, ca atare, au gândit şi au creat româneşte”[14], iar orice român, pentru a se implica în mod eficient în viaţa spirituală a ţării, trebuie să asimileze tradiţia Eminescu – Iorga – Pârvan.

În martie 1934, Nae Ionescu îşi reia cursurile, dar nu şi activitatea jurnalistică la *Cuvântul*, întrucât interdicţia cotidianului avea să se prelungească timp de patru ani. În aceste condiţii, N. Ionescu îşi promovează opţiunile politice prin expuneri în diferite oraşe ale României. Mesajul său politic nu era însă pliat pe platforma lui C. Z. Codreanu, N. Ionescu preferând să se proclame naţionalist şi opozant al monarhiei. Mihail Sebastian notează în jurnal că N. Ionescu îşi face propagandă opiniilor sale politice chiar în timpul cursurilor. M. Sebastian avea să îşi roage profesorul să îi scrie prefaţa romanului *De două mii de ani. Cum am devenit huligan*. Romanul a fost publicat în 1934, chiar în perioada în care se încheie procesul asasinilor lui I. G. Duca. Dar într-o mică măsură aveau să contribuie circumstanţele politice la şocul produs de mesajele complet diferite ale romanului şi ale prefeţei.

Romanul, cu caracter autobiografic, reprezintă în mod explicit expresia suferinţei autorului evreu expus atmosferei antisemite a vremii. Pe de altă parte, prefaţa este construită ca o justificare istorică şi teologică a antisemitismului.

N. Ionescu afirma în prefaţă că nu va putea exista pace între creştini şi evrei decât prin dispariţia unora sau a celorlalţi, ducându-şi demonstraţia până la afirmaţia conform căreia Iuda va agoniza până îşi va găsi sfârşitul. O explicaţie ştiinţifică a antisemitismului, într-o perioadă în care Garda de Fier se dorea a fi o mişcare creştină, constituia o aprobare a antisemitismului extinsă la toate nivelurile.

Surprinzătoare este şi atitudinea lui M. Sebastian, care a acceptat publicarea prefeţei şi a continuat apoi relaţia de prietenie cu profesorul de parcă episodul nici nu ar fi existat. M. Sebastian va mărturisi mai târziu că cele întâmplate nu aveau cum să îi provoace dezamăgirea în privinţa valorii profesorului Nae Ionescu, ci eventual să îl edifice privitor la moralitatea acestuia.

Cazul lui M. Sebastian, alături de cele ale lui M. Eliade sau M. Vulcănescu, demonstrează puterea hipnotizantă a lui Nae Ionescu asupra colaboratorilor săi.

Mircea Eliade s-a implicat în scandalul provocat de prefaţa romanului lui M. Sebastian prin comentarea – e drept, cam ezitantă – a atitudinilor celor doi. M. Eliade cataloghează acceptarea prefeţei drept un act cavaleresc, iar atitudinea antisemită regăsită în text, inexistentă. Astfel, M. Sebastian „a avut curajul de a spune ce crede despre evrei şi despre antisemitism – şi a avut cavalerismul de a aproba o prefaţă ostilă, sau, aşa cum se spune, ‹‹antisemită››[15], iar „prefaţa domnului Nae Ionescu nu este antisemită. Ea *pare* astfel deoarece cuprinde pagini amare asupra destinului iudeu. De fapt, însă, aceste pagini nu cuprind *o atitudine antisemită* – ci numai o mişcare de translaţie, nejustificată, din planul filosofiei istoriei pe cel al teologiei creştine. Ceea ce a fost greşit interpretat ca ‹‹antisemitism›› este numai o gravă nebăgare de seamă a distinsului dialectician”[16].

Ideile prezentate în prefaţa romanului aparţin, în concepţia lui M. Eliade, unui intelectual, şi astfel sunt scutite de o interpretare din prisma actualităţii politice, întrucât un gânditor nu are de ce să ia în seamă împrejurările politice atunci când îşi expune gândurile.
Faptul că M. Eliade ar fi asociat antisemitismul doar cu retorica politică sau cu violenţa stradală împotriva evreilor nu îi scuteşte gestul de o posibilă interpretare a limitei sensibilităţii sale faţă de antisemitism.

[14] Ibidem, p. 118.
[15] Mircea Eliade, *Iudaism şi antisemitism – preliminarii la o discuţie*, în *Vremea*, 22 iulie 1934, nr. 347, p. 5, în Mircea Eliade *Textele „legionare” şi despre „românism”*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 99.
[16] Ibidem, p. 108.

Nu putem afirma că Mircea Eliade ar fi dat dovadă de antisemitism în această împrejurare, dar cu certitudine s-a îndepărtat de atitudinea sa de respingere totală şi în egală măsură a mişcărilor totalitare.

Dacă la finele anului 1934 M. Eliade condamna condiţiile inumane din închisorile pentru deţinuţii politici comunişti, începând cu anul 1935 manifestă o aversiune sporită faţă de mişcarea de stânga, asociind „omul nou" al revoluţiei proletare cu un ideal adecvat secolului precedent. Autenticitatea şi experienţa spirituală promovate de M. Eliade sunt denunţate de intelectualii români de stânga drept anticameră a fascismului. Prietenia lui Mircea Eliade cu Nae Ionescu reprezenta un element în plus pentru situarea sa în tabăra fascistă, iar activitatea „Criterionului" era văzută drept mijloc de distragere a tinerilor intelectuali de la preocupările lor adecvate circumstanţelor politice. Apolitismul intelectual, precum şi necesitatea unei revoluţii spirituale promovate de Mircea Eliade, sunt alte elemente care stârnesc reacţii dure din partea jurnaliştilor comunişti.

Acuzaţiile de trădare şi asociere cu fascismul doar din pricina ideilor sale privitoare la o revoluţie spirituală, stârnesc şi mai mult dispreţul intelectual al lui Mircea Eliade faţă de comunişti. Într-un articol apărut la *Cuvântul liber*, Mircea Eliade este acuzat de faptul că „autonomia spiritualităţii" pe care o promovează ar însemna pur şi simplu „fascism". În replică, Mircea Eliade foloseşte prilejul pentru a vorbi încă o dată despre autonomia spiritului care „înseamnă a nu explica viaţa spirituală prin altceva decât legile spiritului. Adică, a nu confunda ‹‹spiritul›› cu sângele (cum fac rasiştii), nici cu sexul (cum face Freud), nici cu fenomenele economice (cum fac marxiştii)"[17]. În acelaşi articol, M. Eliade nu ezită să atace presa de stânga care, la fel ca în alte ocazii „trădează toată reaua-credinţă, toată ipocrizia, toată ignoranţa, tot semidoctismul şi toată suficienţa"[18] caracteristică reprezentanţilor acestei mişcări şi încheie adresându-se autorului articolului acuzator: „D-le Paraschivescu, dacă eşti cel puţin atât de ‹‹cinstit›› cât îmi ceri mie să fiu faţă de d-ta, du-te întâi la bibliotecă, informează-te pe îndelete, află ce înseamnă ‹‹spiritualitate›› - şi apoi vino să stăm de vorbă. Căci la strigătul d-stră de revoluţionari marxişti – ‹‹intelectuali e fascişti!›› – eu nu pot, deocamdată, decât ridica din umeri"[19].

În anul 1935, M. Eliade începe o campanie împotriva politicii statului cu privire la scriitori. Absenţa cronică a mijloacelor destinate cercetării şi indiferenţa autorităţilor în această privinţă determină reacţii acide din partea lui Mircea Eliade, iar introducerea impozitului asupra dreptului de autor stârneşte apariţia unor articole fulminante. M. Eliade proclamă importanţa rolului intelectualului în afirmarea României pe scena internaţională şi acuză clasa politică de ignorarea dimensiunii culturale a naţiunii. Indignarea lui Mircea Eliade faţă de politica culturală a statului se transformă în exasperare faţă de destinul ţării, întrucât este ignorată singura cale de a intra în eternitate, cea a creaţiei culturale. „Intelectualul", în dublul rol de personaj umilit şi de gnostic modern va fi, paradoxal, atât o pavăză împotriva implicării în politică, cât şi un mijloc de propulsare a lui M. Eliade către aceasta.

Pe măsură ce discursul lui Mircea Eliade capătă nuanţe de dreapta, „intelectualul" se substituie treptat unui nou personaj, un conducător politic cu o misiune creştină. Soluţia ideală o constituie, în acest moment, pentru M. Eliade, subordonarea politicii spiritualului printr-o împăcare a ţării cu Dumnezeu. Personajul politic la care se referă Mircea Eliade este Corneliu Zelea Codreanu, iar „mesianismul" atribuit acestuia reprezenta dovada posibilităţii punerii în practică a revoluţiei spirituale de care vorbise M. Eliade în atâtea rânduri. Imaginea construită lui C. Z. Codreanu se plia pe cea de erou creştin, pe care acesta dorea să o ofere în faţa susţinătorilor săi. Admiraţia arătată de Mircea Eliade mesajului lui C. Z. Codreanu reprezenta

[17] Mircea Eliade, *„Intelectualii e fascişti!"*, în *Vremea*, an VIII, nr. 381, 24 martie 1935, p. 6, în Mircea Eliade *Textele „legionare" şi despre „românism"*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 122.
[18] Ibidem, p. 123.
[19] Ibidem, p. 123.

calea către angajamentul politic care poate fi luat însă doar în momentul în care întreaga mişcare dă dovadă de spiritul conducătorului său.

BIBLIOGRAPHY:

- Bordaș, Liviu, *Interviurile lui Mircea Eliade. Contribuții documentare (I)*, în *Revista de istorie şi teorie literară,* Anul XIV (serie nouă), Nr. 1-4, ianuarie-decembrie 2020, pp. 31-55.
- Culianu, Ioan, Petru, *Dialoguri întrerupte. Corespondenţă Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu*, Ed. Polirom, Iaşi, 2004.
- Eliade, Mircea*, Huliganii*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2006.
- Idem, *India; Biblioteca Maharajahului; Şantier*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003.
- Idem, *Întoarcerea din rai*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2006.
- Idem, *Oceanografie*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995.
- Idem, *Textele „legionare" şi despre „românism"*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
- Handoca, Mircea, *Mircea Eliade şi Cenzura*, în *„România literară",* nr. 29/27 iulie 2007, pp. 18-19.
- Idem, *Mircea Eliade, politica şi politicienii*, în „România literară" nr. 51-52/28 decembrie 2007, pp. 20-21.
- Idem, *Viaţa lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000.
- Tofan, Sergiu, *Mircea Eliade. Destinul unei profeţii*, Ed. Alter Ego Cristian şi Algorithm, Galaţi, 1996.
- Ţurcanu, Florin, *Mircea Eliade: prizonierul istoriei*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007.

RIDING A BROOM IS AGAINST THE LAW: THE CASE OF JOAN GUPPIE[1]

Adriana Dana Listes Pop
Independet Researcher, PhD, Law Student at the University of Northampton

Abstract: Medieval witchcraft trials have something in common with the ancient Near Eastern Law: the offence of sorcery. Westbrook confirms that witchcraft was "a recurring theme in the cuneiform law codes" perceived as a feminine activity in the Middle Assyrian Law A4 and in the Neo-Babylonian law 7, calling for death penalty. Beside demonical possession, the medieval witches were accused of eroticism, highlighted in the statement made by the Inquisitor Kramer during a 15th century trial in Germany: "all witches have been slaves from a young age to carnal lust and to various adulteries". It seems the crime of witchcraft was somehow related to adultery and carnal desire, crimes cruelly punished by torture and brutal death in ancient law.

Keywords: witchcraft, sorcery, transvection, Maqlu, Malleus Maleficorum

Abusch assirts that in ancient Mesopotamia magic was perceived as "legitimate and as a part of the established religion"[2]. But magic used for negative outcomes was considered witchcraft (rusû, upšāšû lemnūtu[3]) which was officially labelled as criminal activity. Harm and illness was attributed to the actions of the witch who was thought able to seriously affect a person psychologically, psychosomatically, physically and socially[4]. The balance was to be re-established by the rituals of Maqlu[5], a collection of rites and incantations meant to annul and counteract the consequences of witchcraft aiming towards the annihilation of the evildoer herself. It was part of a therapeutic magic directed against the malevolent effects of witchcraft: "These magical and medical texts attribute misfortune and ill-health to the machinations of people designated as witches and prescribe the means of combating the witch and witchcraft. They set out the various ceremonies, devices, and treatments that are to be used to dispel witchcraft, to destroy the witch (symbolically), and to protect and cure the patient"[6]. In this light, what seems to connect the medieval witchcraft trials with the ancient law is the offence of sorcery and witchcraft found in the old Near Eastern Law Codes. There is a list below containing the provisions related to sorcery and witchcraft and the punishment imposed in ancient times: Ur-Nammu's Law Code law 13: "If a man accuses another man of ..... and he has him brought to the divine River Ordeal but the divine River Ordeal clears him, the one who had him brought (i.e the accuser) (12) shall weigh and deliver 3 shekels of silver"[7].

Hammurabi's Law Code law 2: "If a man charges another man with practicing witchcraft but cannot bring proof against him, he who is charged with witchcraft shall go to the divine River Ordeal, he shall indeed submit to the divine River Ordeal; if the divine River Ordeal should overwhelm him, his accuser shall take full legal possession of his estate; if the

[1] Chapter from the future volume of the author titled *When Law Was in the Air. A Transtextual Approach*, work in progress
[2] "In contrast to some later Western societies, magic in Mesopotamia was regarded as legitimate and as part of the established religion. Therefore, in a Mesopotamian context, witchcraft (e.g., kišpū, ruḫû, rusû, upšāšû lemnūtu, etc.) refers not to magical behaviour as such, but to inimical behaviour, that is, to the practice of magic for antisocial and destructive purposes", Tzvi Abusch, *The Witchcraft Series Maqlû*. *Writings from the Ancient World* 37 SBL Press 2015 1
[3] ibid 1
[4] "Personal distress ascribed to witchcraft includes the individual's experience of physical, psychological, and/or social difficulties" ibid 3
[5] "These magical and medical texts attribute misfortune and ill-health to the machinations of people designated as witches and prescribe the means of combating the witch and witchcraft" ibid 3
[6] ibid 3
[7] Martha T. Roth, *Law Collection from Mesopotamia and Asia Minor Writings from the Ancient World* Volume 6 Scholars Press 1995 18

divine River Ordeal should clear that man and should he survive, he who made the charge of witchcraft against him shall be killed; he who submitted to the divine River Ordeal shall take full legal possession of his accuser's estate"[8].

Middle Assyrian Law Code law A47: "If either a man or a woman should be discovered practicing witchcraft, and should they prove the charges against them and find them guilty, they shall kill the practitioner of witchcraft. A man who heard from an eyewitness to the witchcraft that he witnessed the practice of the witchcraft, who said to him, "I myself saw it," that hearsay-witness shall go and inform the king. (vii 14) If the eye witness should deny what he (i.e., the hearsay-witness) reports to the king, he (i.e., the hearsay-witness) shall declare before the divine Bull the-Son-of-the-Sun-God, "He surely told me" - and thus he is clear. As for the eyewitness who spoke (of witnessing the deed to his comrade) and then denied (it to the king), the king shall interrogate him as he sees fit, in order to determine his intentions; an exorcist shall have the man make a declaration when they make a purification, and then he himself (i.e., the exorcist) shall say as follows, "No one shall release any of you from the oath you swore by the king and by his son; you are bound by oath to the stipulations of the agreement to which you swore by the king and by his son"[9].

Hittite Law Code law 44b: "If anyone performs a purification ritual on a person, he shall dispose of the remnants (of the ritual) in the incineration dumps. But if he disposes of them in someone's house, it is sorcery and a case for the king.
XXXIV (=late version of 44b?) ... and he shall make it ritually pure again. If in the house anything goes wrong, he shall make it pure again. And he shall make compensation for whatever is lost"[10].

111 "If anyone forms clay for [an image] (for magical purposes), it is sorcery and a case for the king's court"[11]

170 "If a free man kills a snake, and speaks another's name, he shall pay 40 shekels of silver. If it is a slave, he alone shall be put to death"[12].

Edict of Telipinu 50: Regarding cases of sorcery in Hattuša keep cleaning up (i.e. investigating and punishing). Whoever in the royal family practices sorcery, seize him and deliver him to the king's court. But it will go badly for that man (C adds and for his household) who does not deliver him"[13]. The version of this law in Westbrook's reference sounds slightly different: "(As regards) sorcery in Hatti, you shall keep purifying things of it. Whoever practices sorcery within a family, do you seize him/her out of the family and bring him/her to the palace gate. Whoever does not bring him/her, it will come out badly for that man and his house"[14].

Exodus 22:18: You must not allow a witch to live[15].

Neo-Babylonian Law Code law 7: "A woman who performs a magic act or a ritual purification against (i.e. in order to affect) a man's field, or a boat or an oven or anything whatsoever - (if it is a field, then concerning) the trees (or: wood) among which (?) she performs the ritual, she shall give to the owner of the field threefold its yield. If she performs the purification against (?) (i.e., in order to affect?) a boat, or an oven, or anything else, she shall give threefold the losses caused to the property (text: field). Should she be seized [performing

[8] ibid 81
[9] ibid 172-173
[10] ibid 223
[11] ibid 230
[12] ibid 234
[13] ibid 237-238
[14] *Law from the Tigris to the Tiber: The Writings of Raymond Westbrook Volume 1: The Shared Tradition* eds Bruce Wells and Rachel Magdalene Eisenbrauns Winona Lake, Indiana 2009 292
[15] *The Holy Bible* New King James Thomas Nelson Inc 1982

the purification] against (?) (i.e., in order to affect?) the door of a man's [house], she shall be killed"[16].

Westbrook states that witchcraft was "a recurring theme in the cuneiform law codes"[17] partly resurfacing in the Hebrew law. He defines witchcraft as "black magic directed against an individual"[18] which could cause fatal illness equalled in ancient legal practice to grievous bodily harm and homicide[19]. It was a matter of public safety and a governmental duty to protect the people against this menace: "In the public interest, the palace was concerned to catch professional witches before they could do harm"[20]. In *Inventing God's Law*, Wright explains that the Hebrew law on sorcery is most "relatable to the content of Akkadian legal collections"[21] being seen as an Assyrian influence. He identifies the greatest similarity of this law with the Middle Assyrian Laws: "the law closest to verse 17 is MAL A 47"[22]. Wright claims that the law on sorcery might include the law on seduction[23] while other theoreticians add to it the female medical knowledge and their ability to control sexual reproduction. It seems women who offered health care services including "contraception and abortion"[24] were perceived as witches and consequently were outlawed. At the same time, married females, affected by rejection and betrayal at the hands of their polygamous husbands taking female slaves and concubines, were suspected of witchcraft.

Hutton admits that ancient traditions were a major factor that contributed to the shaping of the witchcraft phenomenon in Europe which took place by cumulating Mesopotamian, Persian, Jewish, Greek and Roman concepts of demonology and magic topped up with the German belief in "night-flying, murderous human cannibals who were mostly or wholly female"[25]. In Mesopotamia, Maxwell-Stuart tells us that "Witchcraft was assumed to be at the root of a good many illnesses, mental as well as physical. Impotence and indigestion, strokes and facial palsy, childhood convulsions, fevers, and a variety of skin complaints are among afflictions described in terms which suggest the hand of a demon or god, or the utterance of a curse, or the malignity of a 'witch' is the precipitating cause of the problem"[26]. Stokes in her *Demons of Urban Reform* identifies the ancient roots of witchcraft in the Roman era, where the same criminal acts were reproached to the first Christians suspected of cannibalism, Satanism, infanticide and sexual offences[27]. Apps and Gow acknowledge the pre-Christian concepts of

---

[16] Martha T. Roth 145-146

[17] "It is a recurring theme in the cuneiform law codes, albeit in sparse measure: the laws of Ur-Namma (CU), Hammurabi (CH), the Middle Assyrian Laws (MAL), the Hittite Laws (HL), and the Neo-Babylonian Laws (NBL) all have one or more paragraphs dealing with diverse aspects of witchcraft. The Edict of Telipinu devotes a paragraph to witchcraft, which is also the subject of several records of litigation. Outside the cuneiform sphere, the Hebrew Bible has a few pertinent regulations" Westbrook 289-290

[18] ibid 290

[19] "Witchcraft is thus a form of harm no less than homicide or wounding" ibid 292

[20] ibid 299

[21] David P. Wright, *Inventing God's Law. How the Covenant Code of the Bible Used and Revised the Laws of Hammurabi* OUP 2009 200

[22] ibid 200

[23] "The sorcery law may be similarly and directly related to the seduction law" ibid 201

[24] "Relating sorcery to the theme of sexuality that is found in the verses surrounding it, Brenner proposes that the activity proscribed as 'sorcery' involves women, sexuality, and female wisdom about birth control including contraception and abortion. Given the biblical emphasis on procreation, Brenner can understand how women who could regulate fertility would be perceived negatively as 'witches'", Cheryl B. Anderson, W*omen, Ideology, and Violence Critical Theory and the Construction of Gender in the Book of the Covenant and the Deuteronomic Law*, T&T Clark International 2004 34

[25] "It is possible to draw a simple and crude conclusion from all this: that the early modern witch trials derived ultimately from the fact that Western Christianity managed to blend the Mesopotamian belief in demons and witches, the Persian one in a stark cosmic dualism, the Hebrew one in a single true, jealous and ultimately all- powerful deity, the Greek one in a difference between religion and magic, the Roman one in witches and (perhaps) the need for witch- hunts in times of especial need, and the German one in night- flying, murderous human cannibals who were mostly or wholly female", Ronald Hutton, *The Witch: A History of Fear, from Ancient Times to the Present* Yale University Press 2017 73

[26] *The Oxford History of Witchcraft and Magic* eds Owen Davies OUP 2023 4

[27] "The demonological concept of the witch wedded popular ideas not only to the Devil but to an entire collection of evils, an ancient conceptual association of murder and cannibalism, the worship of evil, deviant sex, and darkness. This conceptual

medieval witchcraft whose "origins can be suspected in ancient magic, love-spells, and the cults of various gods and goddesses; in the religious and magical practices of pre-Christian Europeans"[28], in the folklore, shamanism and in the Bible.

Abusch says that "the witch is usually depicted as a woman"[29] while the victims were generally "members of the male elite"[30]. For Marten Stol, it is obviously a matter of historical gender inequality: "The reason why women were seen as witches in all cultures reflects the social inequality between the sexes"[31]. Nenonen highlights the strangeness[32] of the phenomenon itself and the research that followed in modern time disclosing the fact that errors have been made in research due to the incorrect translation of the medieval treatise published by Kramer: "many of these researchers had not read *Malleus Maleficarum*, since it was not noted that in the original Latin text of the work almost every third witch mentioned was of the masculine gender"[33]**.** Still, in his *Eros and Magic in the Renaissance*, Culianu stated that "the "classic" sorcerers were borderline cases of both sexes who, through the use of hallucinogens, induced access to the unconscious"[34]. The verdict for the guilty witch was brutal execution without burial for more suffering of the body and of the spirit: "The witch was to be executed. Overall in Maqlû she was not to be buried; rather fire and/or animals were to destroy her corpse, thus depriving her of any possibility of burial—the ritual was intended to destroy both the body and ghost of the witch"[35]. This wish was uttered in the first incantation addressed to Šamaš titled "O Šamaš, these are the images of my sorcerer"[36]:

110 You, O Girra, it is you who are the burner of warlocks and witches,
111 The annihilator of the wicked, seed of warlock and witch,
112 The destroyer of the evildoers.
113 I call upon you:
114 Judge my case, render my verdict.
115 Burn my warlock and my witch,
116 Devour my enemies, consume the ones who would do evil to me![37]

Confiscation of property could be another explanation for these accusations for in Hammurabi's Code the guilty one performing witchcraft is sentenced to death with the confiscation of property which is to be handed to the accuser who is entitled to "full legal possession of his estate". In MAL the denouncer of a male or a female doing witchcraft was

---

nexus predated the Christian era and was part of the mental world of the Romans, who were deeply suspicious of secretive groups. The Romans suspected the early Christians of all those evils that the Christians would later ascribe to heretics and witches: that they secretly worshipped evil, engaged in orgies of deviant sex, and consumed the flesh of infants" L. Stokes, *Demons of Urban Reform: Early European Witch Trials and Criminal Justice, 1430-1530* 1st ed Palgrave Macmillan 2011 20

[28] "What did medieval and early modern Europeans think about witches? There was a vast array of ideas, many of them indeed drawn from pre-Christian sources. Their origins can be suspected in ancient magic, love-spells, and the cults of various gods and goddesses; in the religious and magical practices of pre-Christian Europeans of the most varied ethnicities (Celts, Teutons, Slavs, Basques, Etruscans, Latins, Greeks, etc.); in European folklore, perhaps also dating from pre-Christian times, about spirits, fairies, goblins, demons, banshees, imps, elves, kobolds, and spirits in animal form; in shamanistic ideas and practices such as those of the benandanti, which seem to arise from the deep past of some common or widely diffused Eurasian heritage; in particular Scriptural passages that seem to refer to what Europeans think of and we refer to in English as witches or sorcerers ('Thou shalt not suffer a witch to live', Exodus 22, 17–18)", Lara Apps and Andrew Gow *Male Witches in Early Modern Europe* MUP 2003 119

[29] "Although lists of witches include both male and female forms, the witch is usually depicted as a woman", Tzvi Abusch 4

[30] "Here it should be mentioned that in almost all instances, the patients on whose behalf witchcraft rituals were performed were members of the male elite" ibid 4

[31] Marten Stol, *Women in the Ancient Near East* Walter de Gruyter Inc. 2016 391

[32] "The witch-hunt has been seen as one of the strangest phenomena of the European past. At the end of the twentieth century it became clear that research into the history of the witch-hunt has been stranger still. For over a century scholars had been explaining a phenomenon that never existed" Marko Nenonen, "2 The Dubious History of the Witch-Hunts" in *Writing Witch-Hunt Histories* Brill 2014 17

[33] ibid 18

[34] Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance* The University of Chicago 1987 154

[35] Abusch 4-5

[36] (I 73–121) Šamaš annûtu ṣalmū ēpišiya p 6-7

[37] Abusch 6-7

bound by oath and an exorcist was appointed to interrogate him if he changed his mind about what he had eye witnessed. Anybody else could have come forth saying that he himself heard the accuser confessing that he caught witchcraft in the act was allowed to proceed with the accusation based on a declaration made "before the divine Bull the-Son-of-the-Sun-God". In NBL law 7, the witch was sentenced to pay damages in the amount of three times the losses caused to the field, orchard, domestic animals, the boat or the door of the victim and finally killed if found casting spells in front of the entrance. Capital punishment was to be given in case a woman was caught in the course of performing magic to "the door of a man's [house]". It seems the law against witchcraft was a means of extorting money and property from certain individuals who tended to be mostly women in the recent historical development.

Curiously, in the NBL law 7 it is officially formulated that a woman could have the ability to work magic on the property of men, be it a field, an orchard, a boat, an oven and anything else especially the door, accusation which reappears in the theological treatise produced by Kramer with Pope's Innocent VIII approval. A list of potential witchcraft crimes is given here including injuries to cattle[38] presented in chapter XIV and the crime of causing tempests, hailstorms and lightning directed against "both Men and Beasts"[39] treated in chapter XV. Visibly worried about the "open danger to the souls of many and peril of eternal damnation", Pope Innocent VIII officially designates Henricus Kramer and James Sprenger to investigate the witchcraft crimes in the Bull given in 1484 authorising[40] them "to proceed, according to the regulations of the Inquisition, against any persons of whatsoever rank and high estate, correcting, mulcting, imprisoning, punishing, as their crimes merit, those whom they have found guilty"[41]. In the Bull's text, the Pope details the "heinous offences"[42] committed by witches incriminated for infertility of soil and humans[43], crop loss, lack of male virility[44] and impotence[45], miscarriages[46], all of these at the will of "the Enemy of Mankind"[47]. In the treatise, Kramer and Sprenger mention the practical jokes played by demons who excel in willy-nilly transporting people from one place to another and do all sorts of pranks to humans. Usually, if they were males were regarded as victims of devilry but if they were females were suspected

[38] "For shepherds have often seen animals in the fields give three or four jumps into the air, and then suddenly fall to the ground and die; and this is caused by the power of witches at the instance of the devil" Henricus Kramer and James Sprenger, *Malleus Maleficarum* trans. Montague Summers Pushkin Press 1948 146

[39] Chapter XV.How they Raise and Stir up Hailstorms and Tempests, and Cause Lightning to Blast both Men and Beasts, ibid 147

[40] "By Our supreme authority We grant them anew full and complete faculties" ibid xx

[41] ibid

[42] ibid

[43] "The fact that men were peculiarly susceptible to such magic suggests that masculine sexuality was itself fragile and easily disturbed: physically, witches could prevent erections and inhibit the flow of semen; psychologically, witches could cool the desire necessary for satisfactory sexual performance", Hans Peter Broedel, *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft Theology and Popular Belief* MUP 2003 181

[44] "The evil eye and maleficium that impeded procreation, on the other hand, belonged to *maleficae* and *vetulae sortilegae"* ibid 175

[45] "Moreover, because problems of impotence, loss of marital affection, and infertility remained widespread, reports and accusations of this type of magic intruded regularly into the pastoral experiences of the clergy" ibid 173

[46] "To take the most obvious example, love magic of various sorts was invariably recognized as the specific provenance of female magicians. Magic of this type acted principally to increase or diminish sexual passion and marital affection, or to cause sexual dysfunction, sterility or abortion" ibid

[47] "It has indeed lately come to Our ears, not without afflicting Us with bitter sorrow, that in some parts of Northern Germany, as well as in the provinces, townships, territories, districts, and dioceses of Mainz, Cologne, Treves, Salzburg, and Bremen, many persons of both sexes, unmindful of their own salvation and straying from the Catholic Faith, have abandoned themselves to devils, incubi and succubi, and by their incantations, spells, conjurations, and other accursed charms and crafts, enormities and horrid offences, have slain infants yet in the mother's womb, as also the offspring of cattle, have blasted the produce of the earth, the grapes of the vine, the fruits of trees, nay, men and women, beasts of burthen, herd-beasts, as well as animals of other kinds, vineyards, orchards, meadows, pastureland, corn, wheat, and all other cereals; these wretches furthermore afflict and torment men and women, beasts of burthen, herd-beasts, as well as animals of other kinds, with terrible and piteous pains and sore diseases, both internal and external; they hinder men from performing the sexual act and women from conceiving, whence husbands cannot know their wives nor wives receive their husbands", Kramer and Sprenger xix

of working for the devil itself. One of the notorious crimes committed by witches was supposed to be the act of transvection[48] or riding the broom. Kramer explained how they used an ointment applied on the broom which had the power to lift the broom together with the witch in the air and make them fly. As an example, he cites the case of a witch who was burned[49] for causing hailstorm by stirring her own urine with her finger[50].

As seen earlier, the witches were burned in Mesopotamia, burning beeing requested in the first incantation addressed to Šamaš in *Maqlu*: "O Girra, it is you who are the burner of warlocks and witches"[51]. The act of transvection is associated with the annointed broomstick as the main vehicle of supernatural transport, numerous sources relating this process. Culianu explained how the plant extracts contained by the ointment were "absorbed through the skin, entering the organism"[52] mostly through the armpits and the pubic area. He inclined to believe that the so-called witches and sorcerers used narcotics to cause hallucinations. The plant-based ointments they produced usually contained extracts from "Datura stramonium, Hyoscyamus niger, Atropa belladonna, Aconite, Solanum nigrum, Physalis somnifera, Helleborus niger, or Cannabis indica"[53] and the Christian authorities frowned against the use of plants as we read in the writings of Gregory of Tours[54]. Culianu thought that "the principal source of demons is the unconscious, capable, in certain circumstances, of invading the subject's zone of consciousness"[55].

Kramer supported the reality of transvection using a witness account given by a five years old boy and relating the biblical story of Habacuc who was supernaturally transported to Babylon[56] in order to feed Daniel in the lion's den. Even sleepwalking was considered some kind of devilish occurrence in his treatise. Apps and Gow argue that the feared archetype of the broom-

---

[48] "Now the following is their method of being transported. They take the unguent which, as we have said, they make at the devil's instruction from the limbs of children, particularly of those whom they have killed before baptism, and anoint with it a chair or a broom-stick; whereupon they are immediately carried up into the air, either by day or by night, and either visibly or, if they wish, invisibly; for the devil can conceal a body by the interposition of some other substance, as was shown in the First Part of the treatise where we spoke of the glamours and illusions caused by the devil" ibid 107

[49] "Institoris and Sprenger defined witchcraft so as to localize the responsibility for sexual sin in the bodies of particular women, bodies which could be discovered, punished, and burned", Broedel 179

[50] "Here is an instance of a visible transvection in the day-time. In the town of Waldshut on the Rhine, in the diocese of Constance, there was a certain witch who was so detested by the townsfolk that she was not invited to the celebration of a wedding at which, however, nearly all the other townsfolk were present. Being indignant because of this, and wishing to be revenged, she summoned a devil and, telling him the cause of her vexation, asked him to raise a hailstorm and drive all the wedding guests from their dancing; and the devil agreed, and raising her up, carried her through the air to a hill near the town, in the sight of some shepherds. And since, as she afterwards confessed, she had no water to pour into the trench (for this, as we shall show, is the method they use to raise hailstorms), she made a small trench and filled it with her urine instead of water, and stirred it with her finger, after their custom, with the devil standing by. Then the devil suddenly raised that liquid up and sent a violent storm of hailstones which fell only on the dancers and townsfolk. And when they had dispersed and were discussing among themselves the cause of that storm, the witch shortly afterwards entered the town; and this greatly aroused their suspicions. But when the shepherds had told what they had seen, their suspicions became almost a certainty. So she was arrested, and confessed that she had done this thing because she had not been invited to the wedding: and for this, and for many other witchcrafts which she had perpetrated, she was burned", Kramer and Sprenger 107

[51] Abusch 6-7

[52] "In all witchcraft the importance of the broomstick cannot be over looked. Many sources inform us that it was smeared with ointment, and many sixteenth-century engravings portray naked witches taking off on their broomstick. Now, the extracts of the nightshade plant have just this peculiarity of being absorbed through the skin, entering the organism where they immediately become active. The most sensitive zones of the body are, precisely, the vulva in women and the armpits, which explains the apparently incongruous use of the *bacularіae"*, Couliano 153.

[53] ibid

[54] "There was found on him a large bag full of the roots of various herbs; there were also in it moles' teeth, bones of mice, and the claws and grease of bears. Seeing that all these things were instruments of witchcraft, the bishop ordered them to be thrown into the river; he then took away the man's cross and commanded him to be driven forth from the territory of Paris", Gregory of Tours, History of the Franks vol II trans. O. M. Dalton OUP 1927 374

[55] Couliano 156

[56] "And the angel of the Lord took him by the top of his head, and carried him by the hair on his head, and set him in Babylon over the den in the force of his spirit", Kramer and Sprenger 106

flying witch was a "cumulative construct"[57] emerged through the process of demonising heretism and magic. However, it was recorded in official medieval documents that riding the broom did not work: "There is a tall, beautiful woman in Schaffhausen, who is supposed to be one of the principal masters. This woman's landlady is called Els from Mundelheim. The beautiful woman lives at the cattle market. She has been there for 14 years. When the others smeared their sticks with [magical] ointment and rode them, she wanted to ride her stick as well, but it did not work"[58].

Beside demonical possession, the eroticism was reproached to these women highlighted in the statement made by Kramer during a 15th century trial in Germany: "all witches have been slaves from a young age to carnal lust and to various adulteries"[59]. It seems the crime of witchcraft was mainly related to adultery[60] and carnal desire[61], crimes cruelly punished by torture and brutal death in the primitive law. Gaskill interprets the witchcraft craze as a horror scenario contaminated with "febrile sexual fantasy"[62] brewed by a superstitious mentality. Kramer affirmed that witches had the ability to bewitch men and inflict lust in such a way that they end up "bound in the net of carnal desire"[63]. For him, it is the work of the devil[64] "when a man is so bound in the meshes of carnal lust and desire that he can be made to desist from it by no shame, words, blows or action; and when a man often puts away his beautiful wife to cleave to the most hideous of women, and when he cannot rest in the night, but is so demented that he must go by devious ways to his mistress"[65].

In his *Custom-House Introductory* chapter of *The Scarlet Letter,* Hawthorne mentions "the persecuting spirit" of his black-browed Puritan ancestors in Salem being involved "in the martyrdom of the witches" and the shame[66] he feels about it. Fascinated by the tale of the letter A Hester Prynne was sentenced to wear for the rest of her life for having a child out of wedlock, he writes her story linking it to the Salem trials. Indirectly, eroticism and adultery are suggested and Hester's case is placed in the witchcraft trials context. His ancestor's name seems to have been John Hathorne, his hand writing being discovered altogether with the names and documents written by Jonathan Corwin, Samuel Parris, Thomas Putnam and others. It is estimated that up to two hundred individuals were detained and brought to court during the

---

[57] "the night-flying witch who made a pact with the Devil and worshipped him in exchange for supernatural powers was a learned, cumulative construct that developed over centuries of Christian demonization of heretics and sorcerers", Apps and Gow, 119

[58] P. G. Maxwell-Stuart, *Witch beliefs and Witch Trials in the Middle Ages: Documents and Readings* 1st ed Continuum 2011 202

[59] Hans Peter Broedel, The *Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft Theology and Popular Belief* MUP 2003 2

[60] "Witches instead were adulteresses, murderous midwives, and evil mothers, women defined by the authors as personifications of feminine sexuality. The witch's relationship with the devil was not defined in terms of conventional notions of heretical cults, but through sexual relations: the witch did not worship the devil, she slept with him" ibid 183

[61] "In the Malleus, however, witchcraft, femininity, and sexual sin form a tight constellation of interrelated ideas: unbridled feminine sexuality led to witchcraft, which expressed itself most typically in sexual, reproductive, or marital dysfunction; the defining act of the witch was sexual intercourse with the devil" ibid 178

[62] "The projected world of the witches was therefore part object-lesson about sin, part millennial jeremiad, part febrile sexual fantasy, part early modern horror film. It repelled and it attracted; it fermented a heady brew of concern, fear, entertainment and titillation. In the dead of night, on a hillside near you, women respecting no master but Satan congregated to pay homage, to gorge and fornicate, to hatch evil schemes – the very idea was as impossible to ignore as it was hard to evince with hard facts", Malcom Gaskill, W*itchcraft: A Very Short Introduction* OUP 2010 42

[63] "And there is a third way of injuring the body and the inner perceptions, without taking away the reason, which is shown when witches, as has been said, so inflame the minds of men with unlawful lust that they are compelled to travel long distances in the night to go to their mistresses, being too fast bound in the net of carnal desire", Kramer and Sprenger 133

[64] "It must be answered that it can be by the work of the devil that hatred is stirred up between married people so as to cause the crime of adultery" ibid

[65] ibid 170-171

[66] "At all events, I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes, and pray that any curse incurred by them—as I have heard, and as the dreary and unprosperous condition of the race, for many a long year back, would argue to exist—may be now and henceforth removed", Nathaniel Hawthorne T*he Scarlet Letter. A Romance* Knight and Son 1851 14

Salem witch hunt[67]; among them nineteen were hanged, some of them died in prison and one was killed by being pressed. Rosenthal affirms that according to the documents, the witnesses and the jurors were accommodated in the tavern owned by Mary Gedney, sister-in-law of Bartholomew Gedney who was Justice of the Peace, service "for which she was reimbursed"[68]. Another tavern keeper mentioned in this context was Nathaniel Ingersoll. Curiously, "spectral evidence"[69] was accepted by the Court of Oyer and Terminer evidenced by 1 Samuel 28[70] and the defendants were sentenced to death based on it. This phenomenon was recently explained as "sleep paralysis"[71] or some form of hallucination. The first case to appear in Salem's court on the 2nd of June 1692 was Bridget Bishop sentenced to death following a fake accusation the one who gave it repented of before dying[72].

The Witch Hammer (*Malleus Maleficarum*) compiled by Heinrich Kramer and James Sprenger became an absolute authority on witchcraft due to the certification given by the Bull *Summis desiderantes affectibus* signed by Pope Innocent VIII on the 9th of December 1484. Thus, the treatise was to be found in every court as "the ultimate, irrefutable, unarguable authority"[73]. However, Gaskill says it is a hideous collection of tall tales and superstitions exceeding in "elevating peasant beliefs to cosmic significance"[74] aiming to counteract and fight a diabolic plot against Christianity. Broedel calls it "a veritable *summa* of late medieval misogynist commonplaces"[75], highlighting the connection Kramer and Sprenger made between the insatiable female libido[76] and witchcraft. In a way, this medieval theory of the unsatisfied "witch's sexual demands"[77] sounds almost Freudian and Broedel explains how "in a few sentences, the authors transform the lust of women into witchcraft"[78]. Gaskill opines that "all

---

[67] "As a result of the episode, nineteen people were hanged, one was pressed to death, and an indeterminate number, five known, died while in prison. What happened to arrested people where further records about them do not survive often remains unknown. Estimates as to the number of people accused and arrested vary, with most scholars traditionally calculating about 150. These are not wild guesses, but estimates based on information from surviving documents", B. Rosenthal, *Records of the Salem Witch-Hunt* CUP 2009 23

[68] ibid

[69] "Spectral evidence was simply acceptance of the claim that a person's "spectre"– some spirit willingly sent out from the person– harmed people through the agency of the Devil" ibid

[70] 4Then the Philistines gathered together, and came and encamped at Shunem. So Saul gathered all Israel together, and they encamped at Gilboa. 5When Saul saw the army of the Philistines, he was afraid, and his heart trembled greatly. 6And when Saul inquired of the LORD, the LORD did not answer him, either by dreams or by Urim or by the prophets. 7Then Saul said to his servants, "Find me a woman who is a medium that I may go to her and inquire of her." And his servants said to him, "In fact, there is a woman who is a medium at Endor." 8So Saul disguised himself and put on other clothes, and he went, and two men with him; and they came to the woman by night. And he said, "Please conduct a s^eaance for me, and bring up for me the one I shall name to you." 9Then the woman said to him, "Look, you know what Saul has done, how he has cut off the mediums and the spiritists from the land. Why then do you lay a snare for my life, to cause me to die?" 10And Saul swore to her by the LORD, saying, "As the LORD lives, no punishment shall come upon you for this thing." 11Then the woman said, "Whom shall I bring up for you?" And he said, "Bring up Samuel for me." 12When the woman saw Samuel, she cried out with a loud voice. And the woman spoke to Saul, saying, "Why have you deceived me? For you are Saul!" 13And the king said to her, "Do not be afraid. What did you see?" And the woman said to Saul, "I saw a spirit ascending out of the earth." 14So he said to her, "What is his form?" And she said, "An old man is coming up, and he is covered with a mantle." And Saul perceived that it was Samuel, and he stooped with his face to the ground and bowed down. 15Now Samuel said to Saul, "Why have you disturbed me by bringing me up?" King James Bible.

[71] Rosenthal 27

[72] "Samuel Gray, who in a death-bed confession repented the "groundless" testimony he had given against Bridget Bishop" ibid

[73] The *Malleus* lay on the bench of every judge, on the desk of every magistrate. It was the ultimate, irrefutable, unarguable authority Kramer and Sprenger xiv

[74] "The author, a Dominican inquisitor named Heinrich Kramer, mixed demonological theory with first-hand experience, elevating peasant beliefs to cosmic significance while grounding academic theories in real life" Gaskill 41

[75] Broedel 176

[76] "Although the *Malleus* represents women with a variety of shared, inherent weaknesses, and although these weaknesses created a propensity for a variety of sins, one weakness and one sin – carnality and lust, respectively were especially characteristic of witches" ibid 177

[77] ibid

[78] ibid 178

witch-hunters were benighted sadists"[79] and Kramer alone was a "superstitious psychopath"[80] who was obsessed with the thought that "witches were lewd criminals to be hounded to their deaths in the secular courts"[81]. It seems the medieval clergy was preoccupied with the "diabolic intervention in human affairs"[82] which gradually ceased in intensity towards the Enlightenment in England, Holland and Sweeden[83]. There are reliable resources regarding early modern witch trials published on National Archives, some of the most interesting being the series of trials of the Lancaster Witches. In a letter sent by the Bishop of Chester on the 15th of June, 1634 (Catalogue ref: SP 16/269 f. 172[84]) to the Privy Council it was revealed that families were threatened with being accused of witchcraft if not paying certain amounts of money to the blackmailers. In those circumstances the neighbours usually accused each other of witchcraft and subjected the suspects to aggression and violence themselves. Joan Guppie's case (Catalogue ref: STAC 8/149/24) happened in the winter of 1605: To the Kings most excellent Majesties.

Humbly complaining sheweth unto your most excellent Majesty your poor dutiful and obedient subjects, Thomas Guppies of South Perrot in the county of Dorset and Joan Guppie his wife. That whereas your said subject Joan Guppie hath all her time lived in good report and honest estimation amongst her neighbours, so it is may it please your most excellent Majesty that Robert Gibbs, Judith Gibbs, Richard Shepard and Margaret Abington, wife of Andrew Abington, upon the nine and twentieth day of June last being causeless malice against your said subject, did plot practice and combine to bring an imputation [accusation] upon your said subject Joan Guppie that she should be a witch. Thereby to bring your said subject Joan into contempt and disgrace amongst her honest neighbours. And the more notoriously to defame and abuse your said subject Joan. They well knowing that your said subject Joan Guppie, in and upon the said nine and twentieth day of June last past, did appoint and intend to ride into South Perrot aforesaid unto Crewkerne being a market town within the said County of Somerset to buy and provide such provision as these defendants thought fit for themselves and their families. They the said Robert Gibbs Margaret Abingdon the wife of Andrew Abingdon, gent, and Judith Gibbes, out of their said inveterate [long-standing] and causeless hatred and malice towards your said subject Joan Guppie and desiring by all means to make some mischievous revenge upon your said subject Joan Guppie, although she never gave them any cause of hatred or malice [wish to harm] against her, and thinking and imagining that they could never hold a fitter time to effect their pretended revenge and malice towards your said subject Joan Guppie, then at such a time and place that none might see or know of their barbarous and uncivil demeanours intended as aforesaid, did confederate conspire [secretly plan] and agree between them selves to watch and waylay [stop] your said subject Joan Guppie as she should pass towards Crewkorne aforesaid then and there to work and effect their cankered [corrupt] hatred and malice as aforesaid. And your said subject Joan Guppie according to her intent and purpose

---

[79] Gaskill 43

[80] "It's not very historical to call Heinrich Kramer a superstitious psychopath, but he was up that end of the medieval spectrum. Both theologian and inquisitor, he relied not just on the Bible and Christian thinkers (as well as on classical authorities), but on his own labours at the sharp end. Procuring a special papal bull to silence critics, Kramer conducted investigations in the Tyrol, breaking every procedural rule, especially concerning torture. This campaign only increased opposition until the bishop of Brixen brought matters to a halt. Kramer's defence, a rambling if involving synthesis of demonological meditations and tall tales, became the *Malleus Maleficarum*, reprinted many times, though never as influential in its own era as it would be in the antagonistic climate of the Reformation and Counter-Reformation", Gaskill 41

[81] ibid 42

[82] *Beyond the Witch Trials. Witchcraft and Magic in Enlightenment Europe* eds Owen Davies and Willem de Blécourt MUP 2004 5

[83] "in Sweden and the Netherlands, as in England, the ecclesiastical courts had all but given up on dealing with popular magic by the early eighteenth century" ibid

[84] National Archives https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/early-modern-witch-trials/accused-by-neighbours/ accessed 23.04.2025

aforesaid did in and upon the said nine and twentieth day of June last past ride towards Crewkerne aforesaid intending then and there to have dispatched her needful occasions as aforesaid whereupon the said confederates according to their pretended plot and confederacy, did in and upon the said nine and twentieth day of June last past being armed and arrayed with long piked staves, swords, daggers and other warlike weapons and having all provided great overgrown brambles to tear and rend the flesh of the said Joan Guppie in riotous and unlawful manner assemble themselves together at or near unto the street of South Perrot in the said county, and did then and there beset and waylay your said subject Joan Guppie and did then and there in most riotous and barbarous manner set upon and assault your said subject, being in God's peace and your Majesty's, riding towards Crewkerne as aforesaid. And the said Robert Gibbs giving the first onset came unto your said subject Joan Guppie, and took hold by the bridal of the beast whereon she rode and stayed the same, and the said Judith came also and assaulted your said subject Joan Guppie and did with pins prick your said subject, and thrust them into the body and legs of your said subject Joan Guppie and took the said great overgrown bramble and drew them about the face of your said subject Joan Guppie, and did therewith rent and tear the flesh from the face of your subject Joan Guppie saying that your said subject Joan Guppie was a witch, and that they came for the blood of your subject Joan Guppie, and they would have it and her life also before they left her.

There were witnesses called to give statements and testify on Joan Guppie being a witch, questioned in a proper interrogatory (Catalogue ref: STAC 8/149/24):

To the 10th Interrogatory he saith that the said Joan Guppie is in the place where she dwelleth [lived] is suspected to be a witch & known to have used sorcery or charms.

To the 11th Interrogatory this defendant saith [said] that it is known that the said Judith Gibbs hath been by the space of 3 years of thereabouts troubled with a swelling in her body, and that it hath been thought by neighbours & such as had her in cure as this defendant hath been told, that the said Judith was bewitched with that grief. And more than is aforesaid he cannot say to this Interrogatory.

BIBLIOGRAPHY:

1. Abusch, Tzvi, *The Witchcraft Series Maqlû*. *Writings from the Ancient World* 37 SBL Press 2015
2. Anderson, B. Cheryl, W*omen, Ideology, and Violence Critical Theory and the Construction of Gender in the Book of the Covenant and the Deuteronomic Law*, Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series T&T Clark International 2004
3. Apps, Lara and Gow, Andrew, *Male Witches in Early Modern Europe* MUP 2003
4. *Beyond the Witch Trials. Witchcraft and Magic in Enlightenment Europe* eds Owen Davies and Willem de Blécourt MUP 2004
5. Broedel, Hans Peter, *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft Theology and Popular Belief* MUP 2003
6. Couliano, Ioan Petru, *Eros and Magic in the Renaissance* The University of Chicago 1987
7. Gaskill, Malcolm, W*itchcraft: A Very Short Introduction* OUP 2010
8. Hawthorne, Nathaniel T*he Scarlet Letter. A Romance,* Knight and Son 1851
9. Hutton, Ronald, *The Witch: A History of Fear, from Ancient Times to the Present* Yale University Press 2017
10. Kramer, Henricus and Sprenger, James, *Malleus Maleficarum* trans. Montague Summers Pushkin Press 1948

11. *Law from the Tigris to the Tiber: The Writings of Raymond Westbrook Volume 1: The Shared Tradition* eds Bruce Wells and Rachel Magdalene Eisenbrauns Winona Lake, Indiana 2009
12. Maxwell-Stuart, P. G., *Witch beliefs and Witch Trials in the Middle Ages: Documents and Readings*. 1st ed Continuum 2011
13. Nenonen, M. "2 The Dubious History of the Witch-Hunts" in *Writing Witch-Hunt Histories* Brill 2014
14. Rosenthal, B., *Records of the Salem Witch-Hunt* CUP 2009
15. Roth, T. Martha, *Law Collection from Mesopotamia and Asia Minor Writings from the Ancient World* Volume 6 Scholars Press 1995
16. Stokes, L., *Demons of Urban Reform: Early European Witch Trials and Criminal Justice, 1430-1530* 1st ed Palgrave Macmillan 2011
17. Stol, Marten, *Women in the Ancient Near East* Walter de Gruyter Inc. 2016
18. *The Holy Bible*, New King James Thomas Nelson Inc 1982
19. *The Oxford History of Witchcraft and Magic* eds Owen Davies OUP 2023
20. Tours, of Gregory, *The History of the Franks* vol II trans O. M. Dalton OUP 1927
21. Wright P. David, *Inventing God's Law. How the Covenant Code of the Bible Used and Revised the Laws of Hammurabi* OUP 2009
22. National Archives https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/early-modern-witch-trials/accused-by-neighbours/ accessed 23.04.2025

COME TELL THE STORY OF THIS PIECE OF COPPER: THE CASE OF THE TOMB ROBBERIES IN ANCIENT EGYPT[1]

Adriana Dana Listes Pop
Independet Researcher, PhD, Law Student at the University of Northampton

Abstract: Tomb and temple robberies were common[2] crimes in ancient Egypt wherefrom precious metal and jewelry were removed. These attacks equaled the modern bank robberies and were mostly carried out by the two gangs of workers in the Necropolis. Analysing the ancient Egyptian cases of the tomb robberies, one can notice that "there were no barristers in ancient Egypt"[3], only the prosecution body, the defendants and the incriminating witnesses. The court's name was Kenbet (knbt) or knbt sdmiw, meaning "court of hearers" consisting in members of srw, or "notables". Any witness statement taking or questioning of the defendant was assisted by beating with the stick or other forms of torture[4].
Keywords: ancient Egypt, tomb robberies, Necropolis, kenbet, beating with the stick

Three ancient robbery cases are presented here, two of them performed in tombs and one in a temple where the portable chest of Ramessesnakht was stored. The cases were recorded on papyri[5] in the 13th century BC during the reign of Ramesses IX Neferkere Setpenre. For the authors of the study *Law as Text*, both "'law' and 'text' have complex ranges of meanings"[6] situation which sets law in the category of "formal procedures for the regulation of conduct, the punishment of offences and the resolution of disputes"[7] while the text is defined as "anything written"[8]. In their view, "law and text are inextricably connected"[9] and law is perceived as a type of text. However, they classify the literary and historical writings documenting legal matters as secondary legal texts[10]. Given its literary, poetic and metaphorical nature, Boyd hesitates to acknowledge law as a social science and tends to include it within the humanities. In *Herakles's Bow*, Boyd proposes the law "as a kind of rhetorical and literary activity"[11] which produces a set of texts[12].

[1] Chapter from the future volume of the author titled *When Law Was in the Air. A Transtextual Approach*, work in progress
[2] "Theft from the pharaohs' tombs was common" Larry May, *Ancient Legal Thought: Equity, Justice, and Humaneness from Hammurabi and the Pharaohs to Justinian and the Talmud* CUP 2019 266
[3] "There was no jury and there were no advocates on either side. The examining body themselves constituted prosecutor, judge, and jury; counsel for the defence there was none. There were no barristers in ancient Egypt", Eric T. Peet, *The Great Tomb Robberies of the Twentieth Egyptian Dynasty* Clarendon Press Oxford 1930 20
[4] "In the New Kingdom, especially in association with state investigations, torture was a means for obtaining information and confessions. Torture (by the stick, the birch, and the screw) was probably employed in eliciting the statements in the tomb robbery papyri" *A History of Ancient Near Eastern Law* vol I eds Raymond Westbrook Gary Beckman, Richard Jasnow, Baruch Levine, Martha Roth Brill 2003 310
[5] "The Tomb Robbery papyri preserve protocols of the examination and questioning of suspects, together with the verdicts and findings of the officers" ibid 291
[6] *The Cambridge Comparative History of Ancient Law* eds Humfress C, Ibbetson D, Olivelle, P CUP 2024 20
[7] "We define law as a society's formal procedures for the regulation of conduct, the punishment of offences and the resolution of disputes, together with the personnel authorized to adjudicate disputes and impose punishments, and with authoritative rules governing these procedures and designating right and wrong conduct that is subject to these procedures" ibid
[8] "As for text we define it as anything written, even if it was originally composed orally and only later written down" ibid 21
[9] "For our purposes, then, law and text are inextricably connected" ibid 22
[10] "Secondary Legal Texts: texts produced or consumed outside the institution of law but that have significance for or provide evidence for law (i.e. evidence that can be used by legal historians in reconstructing the law of the past). These include historical accounts and reports, literary representations, instructional texts, documents with information about law (treaties, letters, etc.) and visual 'texts'" ibid 23-24
[11] James Boyd White, *Heracles' Bow. Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law* University of Wisconsin Press 1985 x
[12] "On this view law is in the first place a language, a set of terms and texts and understandings that give to certain speakers a range of things to say to each other" ibid xi

In this light, the collection of ancient Egyptian texts relating the investigation of tomb robberies are viewed as literature. These are three stories about sensational ancient robberies which shouldn't be considered anything less than the Great Train Robbery of 1963, the common train robberies of the 19th century Wild West or the bank robberies which still happen nowadays. In his *Literary Mind*, Turner reveals the fact that our way of thinking and all knowledge is "organized as stories" because "the story is a basic principle of mind"[13] and the human mind is a literary mind[14]. In the ancient Egyptian accounts of legal investigations we find all types of characters, even lovers and love stories. A famous case was preserved in the story of *King Cheops and the Magicians*[15] set in the 26th century BC. The king's chief reader Uba-aner had a wife who fell in love with a younger man, reason why they met in the countryside to have fun. Being denounced by a servant, the man was sentenced to be devoured by a crocodile in a pool, while the woman was burnt at stake and her ashes were spread in the river. This was justice done by Pharaoh Nebka rewarded with one thousand bread loaves, one hundred beer pots, an ox and two measures of incense while Uba-aner was gifted with a cake, a pot of beer, a hulk of meat and a measure of incense[16]. And that was the price of a good story in the times of Nebka and Cheops.

Coincidently, the article "Who Were the Robbers?" informs us that "the argotic word 'bread'"[17] was used by the thieves to secretly name the loot and the Great Places[18] was another name for the Necropolis. The late Ramesside period was a time of civil war, economic difficulties, and famine which affected the government workers in the Necropolis[19]. Wilson tells us that these labourers formed two gangs managed by the Mayor of Western Thebes who reported to the Vizier of Upper Egypt. The gangs of workers lived in the Necropolis together with their families "held within certain walls, checked by gatekeepers and the police"[20]. There were other employees also paid in grain to do various chores, including gardening, fishing,

---

[13] "Story is a basic principle of mind. Most of our experience, our knowledge, and our thinking is organized as stories" Mark Turner *The Literary Mind* OUP 1996 v

[14] "The literary mind is the fundamental mind" ibid

[15] "His Majesty was walking unto the temple of Ptah, and went unto the house of the chief reciter Uba-aner, with his train. Now when the wife of Uba-aner saw a page, among those who stood behind the King, her heart longed after him; and she sent her servant unto him, with a present of a box full of garments". And he came then with the servant. Now there was a lodge in the garden of Uba-aner; and one day the page said to the wife of Uba-aner, 'In the garden of Uba-aner there is now a lodge; behold, let us therein take our pleasure.' So the wife of Uba-aner sent to the steward who had charge over the garden, saying, 'Let the lodge which is in the garden be made ready.' And she remained there, and rested and drank with the page until the sun went down. "And when the even was now come the page went forth to bathe. And the steward said, 'I must go and tell Uba-aner of this matter.' Now when this day was past, and another day came, then went the steward to Uba-aner, and told him of all these things" *Egyptian Literature Comprising Egyptian Tales, Hymns, Litanies, Invocations, The Book Of The Dead, And Cuneiform Writings* ed Epiphanius Wilson, Colonial Press 1901 188

[16] "This is a wonder that came to pass in the days of thy forefather the King of Upper and Lower Egypt, Nebka, of the acts of the chief reciter Uba-aner." His Majesty the King of Upper and Lower Egypt, Khufu, then said, "Let there be presented to the King Nebka, the blessed, 1,000 loaves, 100 draughts of beer, an ox, two jars of incense; and let there be presented a loaf, a jar of beer, a jar of incense and a piece of meat to the chief reciter Uba-aner; for I have seen the token of his learning." And they did all things as his Majesty commanded" ibid

[17] "It is also revealing that thieves used the argotic word 'bread' to designate precious objects to rob" Jean-Christophe Antoine "The Sociology of the Tomb and Temple Robbers of the Late 20th Dynasty: Part I, Who Were the Robbers, What Did They Rob and Why?" The Journal of Egyptian Archaeology 109(1-2), 131-145 2023

[18] "the Great Places, a generic name for the royal necropolis" Jean-Christophe Antoine Papyrus PM 49.11.1 Dating the Great Tomb Robberies and the Chronology of the Late 20th Dynasty ZÄS 151(1): 19–37 2024

[19] "Even if the later years of Ramesses IX saw desert dweller raids, high grain prices and supply problems, it seems the general institutions, including the tomb, were maintained and the Royal Valleys still controlled since apparently only tomb workmen were able to rob there" Jean-Christophe Antoine "The Sociology of the Tomb and Temple Robbers of the Late 20th Dynasty"

[20] "The government workers who quarried, carved, decorated, and maintained the tombs of western Thebes were organized into two gangs under the immediate authority of three supervisors, who were the two gang for men and the Clerk of the Necropolis. Over these three stood the Mayor of Western Thebes, who was responsible to the Vizier of Upper Egypt. The two gangs with their families were housed within the necropolis and apparently, as gangs, were held within certain walls, checked by gatekeepers and the police. In addition to the actual workers on the tombs, there were individuals detailed to make plaster, cut wood, construct buildings, wash clothes, raise vegetables, bring fish, and carry water. All the workers were paid in grain on a monthly basis", John A. Wilson, *The Culture of Ancient Egypt* University of Chicago Press 1951 275

fetching water, doing laundry, building, plastering and wood cutting. Obviously, "under Ramesses IX, workmen of Deir el-Medina complained that they were starving because of the absence of grain rations"[21].

May explains the repeated robberies as being prompted by the low and late payments and by the temptation to get rich. But they weren't the only ones craving for gold and riches, the clerks, priests and high officials[22] were also willing to get a share of the buried treasures. The proof has been found in the Ramesside letters, the "private correspondence between officials of the Egyptian state written during the last few years of the reign of Ramesses XI (1099–1069 BC)"[23]. Four letters were discovered in Deir el-Medina, three of them written by anonymous army commanders and the fourth one addressed to Paiankh, the Viceroy of Kush: "The fourth letter, now in the British Museum (Papyrus BM 10375), is from two foremen of the Theban necropolis, Butehamun and Kar, to the Viceroy of Kush, Paiankh. In the extract translated here, the writers confirm that they have carried out the viceroy's order to identify a tomb in the royal necropolis and guard it ready for his return. There can be no doubt as to Paiankh's motive: tomb robbery. With the active complicity of the very men charged with protecting the royal necropolis, the military authorities in late Ramesside Thebes systematically plundered the Valley of the Kings in order to finance their state-within-a-state"[24].

Following extensive prosopography analysis of the people mentioned in the investigations, it was established that "tombs and temples robberies mostly occurred between the end of the reign of Ramesses IX and the early years of Ramesses XI"[25]. Sociological research has been done on the professions and whereabouts of the defendants, witnesses and their accomplices, contributing to the conclusion that workers and common people were mostly involved in tomb robberies, while the priests and scribes operated in temples where they had access. It happened though that females, peasants and foreigners were mentioned in the temple plundering of Medinet Habu where "women, foreigners and people involved in agriculture (herdsmen and cultivators) were over-represented"[26] while the proportion of priests and scribes was much higher in the Ramesseum. For our case, it's to be noted that the portable chest of Ramessesnakht was kept in the temple treasury in Medinet Habu where "robbers who were not temple staff members entered a restricted part of the sanctuary"[27] to deprive it of its copper.

Consulting the Necropolis Journal kept by the government, a database of more than six hundred individuals was created detailing information about the persons named in the investigations, data which revealed interesting facts about their residence and occupation. Among them, the fisherman Pawekhed member of the band of robbers led by Bukhaaf was mentioned, four different Panefer individuals, the web-priest Tatashery, Panehsi, Nesamun and several foreigners who delivered grains to the workers also named in the Late Ramesside Letters. In the temple robberies, among the main characters repeatedly mentioned in documents was the sem-priest Khaemope. It seems that mainly professionals were involved in the tomb robberies during the reign of Ramesses IX [28]. The tomb robberies were first reported to the

[21] Jean-Christophe Antoine "The Sociology of the Tomb and Temple Robbers of the Late 20th Dynasty"
[22] "Among the splendour of the tombs, these workers, who were worse off than peasants, saw a chance to gain considerable wealth. And as we will also see, the workers found willing allies among the officials who were responsible for the upkeep of the tombs, and who were also motivated by the chance to vastly improve their lot in life" Larry May *Ancient Legal Thought: Equity, Justice, and Humaneness from Hammurabi and the Pharaohs to Justinian and the Talmud* CUP 2019 262
[23] Toby Wilkinson *Writings from the Ancient Egypt* Penguin Classics 2017 144
[24] ibid 144
[25] Jean-Christophe Antoine "Papyrus PM 49.11.1 Dating the Great Tomb Robberies"
[26] Jean-Christophe Antoine "The Sociology of the Tomb and Temple Robbers of the Late 20th Dynasty"
[27] ibid
[28] "Tomb robbery was a matter of professionalism as confirmed by the occupation of those who robbed the non-royal necropolis which included stonecutters or similar professions, coppersmiths, carpenters and people owning/operating a boat such as fishermen or boatmen to cross the Nile" ibid

government in year 16 by two tomb scribes named Horsheri and Pibes[29]. Among the accomplices were investigated wives[30], sisters and household slaves. We have the deposition of Shedehnakht married to the field labourer Peikharu, maid in the house of the web-priest Tetisheri. She allegedly "opened for those who went in and closed for those who went out, being as one of them"[31] reason why she was asked under threat of mutilation whom did she see entering the store-room where the chest was deposited.

In ancient Egypt the concept of justice was Maat, the judge was named wd'-ryt meaning the "one who judges at the gate"[32] and the Police was controlled by the vizier[33]. The Egyptian laws were held in high regard by the ancient peoples, Plutarch mentioned that Lycurg[34] and Solon[35] had travelled to Egypt to learn about their legal procedures, while Herodotus[36] thought Solon took a certain law from the Egyptians. According to Livy and Cicero, some of the Greek laws were later copied by the Romans in their Twelve Tables. A degree of fairness in trial was attested and even if many innocent people were arrested and questioned, there are records of defendants found not guilty and released from custody. May puts it that "there were acquittals as well as convictions"[37] in ancient Egypt and presents the robberies as a conspiracy created by a vast network of people including the thieves in action, informers, guards paid to keep silent, various aiders and many others: "The conspirators include those people who did the robbing, those guards who were bribed, and those who aided the robbers"[38]. From the range of the secondary legal texts, a graffiti[39] was discovered to mention the capital punishment for violating tombs, considered an act of sacrilege prone to the divine anger.

The case of the portable chest of Ramessesnakht[40] was recorded in the 13th century BC during the reign of Ramesses IX Neferkere Setpenre. It concerns the robbery of a temple where

---

[29] "the authorities were informed of plundering in the royal necropolis by the scribes of the Tomb Horsheri and Pibes" Jean-Christophe Antoine "Papyrus PM 49.11.1 Dating the Great Tomb Robberies"

[30] "The wives of the tomb robbers were brutally questioned. Their feet were twisted or they were beaten with the stick" *A History of Ancient Near Eastern Law* 318

[31] "(22) There was brought the citizeness Shedehnakht the wife of the field labourer Peikharu who was a maid-servant (?) (23) with the *web*-priest and thief Tetisheri. She was examined by beating with the stick; (24) her feet and hands were twisted. She was given the oath by the Ruler on pain of mutilation, (25) not to speak falsehood. They said to her: When you were a maid-servant with the *web*-priest and thief Tetisheri (26) it was you who opened for those who went in and closed for those who (27) went out, being as one of them (?); tell me of men whom you saw (28) go into this store-room in which the portable chest was in order to damage it. She said, I did not see it. (25) 'If I had seen I would tell you. She was examined again (30) by beating with the stick. She was given the oath by the Ruler not to speak falsehood. (31) She said: I saw no one at all. If I had seen I would tell you", Peet 172-173

[32] "Indeed, one well-attested term for "judge," wd'-ryt, seems to mean "one who judges at the gate" *A History of Ancient Near Eastern Law* 306

[33] "As chief legal officer in the land, the vizier supervised the police" ibid 301

[34] "The Aegyptians think that Lycurgus visited them also, and so ardently admired their separation of the military from the other classes of society that he transferred it to Sparta, and by removing mechanics and artisans from participation in the government, made his civil polity really refined and pure. At any rate, this assertion of the Aegyptians is confirmed by some Greek historians. But that Lycurgus visited Libya and Iberia also, and that he wandered over India and had conferences with the Gymnosophists, no one has stated, so far as I know, except Aristocrates the son of Hipparchus, the Spartan", Plutarch, *Paralel Lives*, HUP 1967 215

[35] Solon in Egypt: "he made his ownership of a vessel an excuse for foreign travel, and set sail, after obtaining from the Athenians leave of absence for ten years. In this time he hoped they would be accustomed to his laws. XXVI. In the first place, then, he went to Egypt and lived, as he himself says, "Where Nile pours forth his floods, near the Canobic shore." He also spent some time in studies with Psenophis of Heliopolis and Sonchis of Sais, who were very learned priests" ibid 477

[36] "It is said that in the reign of Amasis Egypt attained to its greatest prosperity, in respect of what the river did for the land and the land for its people: and that the whole sum of inhabited cities in the country was twenty thousand. It was Amasis also who made the law that every Egyptian should yearly declare his means of livelihood to the ruler of his province, and, failing so to do or to prove that he had a just way of life, be punished with death. Solon the Athenian got this law from Egypt and established it among his people; may they ever keep it! for it is a perfect law", *Herodotus* 1 trans A. D. Godley HUP 1920 491- 493

[37] May 264

[38] ibid 263

[39] "A Nubian graffiti (Twelfth Dynasty) may refer to the death penalty for the violation of tombs", *A History of Ancient Near Eastern Law* 281

[40] Peet 171-173

the portable chest was damaged and its copper fittings were stolen. The text relating the investigation of the culprits in the case of the portable chest of Ramessesnakht[41] was written in three columns on a piece of a well preserved papyrus measuring around 40 cm. The content relates the interrogation of Ahautinufer the porter giving details about whomever was seen entering the temple to strip the chest. He denounces Pentehetnakht who was in the knowledge of this affair, mentioning that the attackers might be the ones damaging other portable chests. Pentehetnakht is arrested and a detailed account is obtained from him regarding the damaging of the portable chest of Ramessesnakht.

(Plates XXXVI-XXXVII) Page I (Pl. xxxvr) (I) Year 2 in the Repeating of Births, fourth summer month, day 16. Taking of the deposition of (2) the thieves of the portable chest in the temple by the scribe of the Necropolis Nesamenope. (3) There was brought the workman Ahautinufer of the temple of King Usimarer Miamun in the House of Amun. (4) They said to him, you are the door-keeper of this place. Come tell us every man whom you saw (5) go into this place and do damage to the fittings (?) of (6) this portable chest. He said, Let the carpenter Pentehetnakht be brought, that he may tell you all that happened (7) to this portable chest of Ramessesnakht who was chief priest of Amun. Those who did this (8) are likewise the men who did the damage to this portable chest of King Usimarer Setepenrer, (9) the Great God, and to this *gs-pr* of King Menmarer Seti. So said he, and the carpenter Pentehetnakht was brought. (10) He was given the oath by the Ruler on pain of mutilation not to (11) speak falsehood. His deposition was heard. He said: The porter Peinufer sent the weaver Taty to me (12) saying: Come. I went to the place where he was and he said to me: Do thou go with (13) Taty and bring off the copper of this chest of Ramessesnakht who was chief priest of (14) Amun. I went with him and I found the weaver Teti and the weaver (15) . . . his brother, and the boat-guard Pataenamun, and the incense-roaster (16) Wen...amun son of Userhet, and the scribe Dhutmose son of Userhet, and the scribe Hori son of Seni, and the chief gardener (17) Ptahemhab, and the coppersmith Peison son of Amenherib, who is dead, and the scribe Peibek son of the (18) deputy Nesamun of the temple, and the *web*-priest Tetisheri son of the divine father Hori. Total of thieves, (19) 10 men, and myself the eleventh. They took up some large stones and stood (20) breaking off the ends of the poles of this portable chest of this chief priest of Amun. (21) I said to them, Don't spoil (?) 7 this wood, for they had cut off the two central pole-ends, (22) one in front and one behind. And they broke off the other four (23) pole-ends, total six. It was the scribe Peibek and the *web*-priest Tetisheri who took (24) two pole-rings of copper and put them in the . . . the two of them. They gave (25) us four pole-rings of copper among the 7 (*sic, read 9*) of us thieves. We divided them (26) between ourselves in the house of the citizeness Omer, ten *deben* of copper falling to the share of each man (27) among us, making 90 *deben* of copper. But the foreigner Peiser of Iumiteru (28) along with the foreigner Horemwese of the temple of Seti came to me saying: Give up (29) this copper which was given to you. So said they to me, and the foreigner Peiser took (30) my 10 *deben* of copper and the foreigner Horemwese of the temple of Sati took

Page 2 (Pl. xxxvr-XXXVII) (I) the 10 *deben* of copper belonging to the coppersmith Peison son of Amenherib. (2) The scribe Dhutmose and the scribe Hori son of Seni stole for themselves the (3) copper casing of this chest, the two of them together. He took (4) an oath by the Ruler saying, All that I say is true, and if I be found (5) to have spoken falsehood let me be placed on the wood.

Page 3 (Pl. xxxvrr) (I) The citizeness Taaper was brought. She was examined by beating with the stick. (2) They said to her, Come tell the story of this piece of copper which you said was in the possession of (3) the field labourer Peikharu son of Peshnemeh, and he cut off half of it (4) and sold (it), and about which (you) went to the house of the district officer Amenkhau

[41] ibid

(5) and told it to him. She said, I said to the district officer Amenkhau: Now I happened to be sitting (6) hungry under the sycamores and the men chanced to be trading copper (7) as we were sitting hungry. So said I to him. Behold he told the matter (8) to Peikharu, I did not tell it. (9) The field labourer Peikharu son of Peshnemeh was brought. He was examined by beating with the stick and his feet and hands were twisted. He was given the oath by the Ruler (11) on pain of mutilation not to speak falsehood. They said to him: Come tell us the story (12) of this . . . of copper which the citizeness Taaper says was in your possession, (13) and which was as thick as a man's arm, and you cut off half of it and sold it. (14) He said: False, I never saw this portable chest with my eye and there is no (15) one who will accuse (me). He was again examined by beating with the stick. (16) He said: I did not see. The scribe Nesamenope said to him: But it was you who saw the piece of copper. (17) [He said], I did not see it. [They said to] him: [As to] . . . the son of Menti this foreigner, (18) [tell] me all that you saw in his possession which was said to belong to this portable chest. (19) He said: What I saw was some things belonging to the scribe Pentehetnakht (20) which he had brought off and was carrying to the house of the divine father Amenkhau; I saw nothing else. (22) There was brought the citizeness Shedehnakht the wife of the field labourer Peikharu who was a maid-servant (?) (23) with the *web*-priest and thief Tetisheri. She was examined by beating with the stick; (24) her feet and hands were twisted. She was given the oath by the Ruler on pain of mutilation, (25) not to speak falsehood. They said to her: When you were a maid-servant with the *web*-priest and thief Tetisheri (26) it was you who opened for those who went in and closed for those who (27) went out, being as one of them (?); tell me of men whom you saw (28) go into this store-room in which the portable chest was in order to damage it. She said, I did not see it. (25) 'If I had seen I would tell you. She was examined again (30) by beating with the stick. She was given the oath by the Ruler not to speak falsehood. (31) She said: I saw no one at all. If I had seen I would tell you.

TOMB ROBBERY 1[42]

This text contains confessions given by eight men regarding the robbing of the tomb of a pharaoh and the royal wife Nub-khaas. Among them there were workers such as a stonecutter, a carpenter, a field-labourer, a water-bearer, who all gave similar accounts. They stole gold, silver and precious stones found on the mummies and the coffins.

(Plate V) Page I (Pl. v) (I) . . . (2) . . . [your] stealing [along with] the thieves [who] were with you (3) . . . [Amenrer] King of the Gods . . . [employ]ed in working (4) . . . [Ramesses]nakht (?), who was [chief] priest [of] Amen[rer King] of the Gods, along [with] . . . the fellow quarrymen (5) who were with me, when I was engaged [upon the] theft [in the] ...s... along with the quarryman (6) Hapiwer son of Merptah of the temple of Usi[ma]rer Mi[amun in the House] of Amun, in charge of the *sem*-priest Nes[amun?] of this temple. Now in Year 13 (7) [of Phar]aoh my [lord], four years ago, I agreed with [the carpent]er Setekhnakht son of Pen[ranket]

Page 2 (Pl. v) (Some lines lost) (1) his burial-place (?). [We] found the burial-place of the royal wife Nub-khaas his royal wife in the place. . . its (2) side. It was protected and . . . .ed with plaster and covered with. . . We forced it open also and we found her (3) lying there likewise. We opened their outer coffins and their inner coffins in which they lay. We found this (4) noble mummy of this king equipped like a warrior (?). A large number of sacred-eye amulets and ornaments of gold was at his neck, (5) and his headpiece of gold was on him. The noble mummy of this king was all covered with gold, and his inner coffins (6) were bedizened with gold and silver inside and outside with inlays of all kinds of precious stones. We

[42] Peet 48-49

appropriated the gold (7) which we found on this noble mummy of this god and on his eye amulets and his ornaments which were at his neck and on the inner coffins in which he lay. (8) [We] found the royal wife just (?) likewise and we appropriated all that we found on her too. We set fire to their inner (9) coffins. We stole their outfit which we found with them, consisting of objects of gold, silver, and bronze, and divided (10) them up among ourselves. We made this gold which we found on these two gods and on their mummies, their eye amulets and ornaments and their inner coffins into eight [parts].

Page 3 (Pl. v) (Some lines lost) (1) The stone-cutter Hapiro, son of . . . of the temple of Amenrer King of the Gods, in charge of this chief priest of Amun.
(2) The carpenter Irenamun belonging to the overseer of hunters Nesamun of the temple of Amenrer King of the Gods. (3) The field-labourer Amenemhab of the temple of Amenope, who is employed in the Island of Amenope in charge of this chief priest of Amun. (4) The water-bearer Kaemwese of the chapel of King Menkheperurer, in charge of (*sic*, ends) (5) Ahautinufer son of Nekhemmut, who was in the hands of the Nubian slave Thelamun belonging to the chief priest of Amun. (6) Total of men who were in the pyramid-tomb of this god, eight. They were examined by beating with the stick, and their feet and hands were twisted. (7) They told the same story. The prefect of No and vizier Khaemwese and the royal butler Nesamun scribe of Pharaoh caused the thieves to be taken before them (8) to the West of No in Year 16, third month of the inundation season day 19. The thieves pointed out this pyramid-tomb of this god in which they had violated chambers. (9) Their trial and their doom were set down in writing and a dispatch was sent to Pharaoh concerning it by the vizier, the butler, the herald and the prince of No.

Page 4 (Pl. v) (Some lines lost) (1) . . . chief priest of Amun this day, three men: thief of the chambers (?) one man, total four men. (2) Thieves of this pyramid-tomb of this god who have fled and whom this chief priest of Amenrer King of the Gods was instructed to cause to be brought back that they might be made prisoners (3) in the keep (?) of the temple of Amenrer King of the Gods, along with their accomplices in theft, until Pharaoh our Lord shall ordain their punishment: (4) the carpenter Setekhnakht son of Penranket of the temple of Usimarer Miamun in the House of Amun, in charge of the second prophet of Amenrer King of the Gods the *sem*-priest Nesamun of the temple of Usimarer Miamun in the House of Amun.

TOMB ROBBERY 2 [43]

This text titled "Examination of the thieves" contains the interrogation of Amenpnufer, Pakhihat and others who have robbed tombs on the West of Thebes and a tomb in the Quarter of Nefertiri. A fisherman admits to have transported six robbers, being paid in gold.

(Plates VI-VIII) (PI. VII) The examination of the thieves. Verso p. I (Pl. VII) (I) Year 16, third month of the inundation season, day 14. The examination of the thieves who were found to have robbed (2) the tombs [of the] West of No, and who were examined by the prefect of No and vizier Khaemwese, and the royal butler (3) Nesamun scribe of Pharaoh, and the royal butler Neferreremperamun herald of Pharaoh, and the prince Pesiur [of] No. (4) There was brought the quarrymen Amenpnufer the son of Anhernakht, his mother being Mery of Ethiopia. He was examined by beating with the stick, (5) his feet and hands were twisted. He said: I went beyond (??) the Fortress of the West of No according to my (6) custom . . . in Year 13 of Pharaoh, four years ago. I was with the quarryman Hapiwer, the field labourer Amenemhab (?), the (7) carpenter Setekhnakht, the carpenter Irenamun of the overseer of hunters of Amun, the stone-cutter Hapiro and the water-bearer Kaemwese of (8) the chapel of King ....rer: total seven men. We broke open the tombs of the West of No and brought away their inner coffins

[43] Peet 60-63

which were in them. (9) (We) stripped off their gold and their silver which was on them [and we] stole it, and I divided it between myself and my confederates.

Recto p. 1 (Pl . VI) (One or even two lines lost above) (I) . . . mummy. We found . . . (2) . . . [cover]ed with inscribed gold [at] his neck. (3) We . . . went to the tomb of Thanufer, (4) who was third prophet of Amun. We opened it, and we brought out his inner coffins, and we took his mummy, (5) and left it there in a corner in his tomb. We took his inner coffins to this boat, along with (6) the rest, to the Island (?) of Amenope. We set fire to them in the night. And we made away with the gold which we found (7) on them, and 4 kite of gold fell to the lot of each man: the five (sic) men, each one 4, total 1 deben and 6 Kite of gold. We went once again (8) to the quarter of Nefer.... [life, prosperity] and health and entered a tomb. We opened it and brought out an inner coffin (9) from it, and up to its neck was covered with gold. We stripped it (with) a chisel (?) of copper. We took it (10) [and we] set fire to it there in the tomb. And we found a laver of bronze and two nw-vases of bronze. We [brought] them over to this side of the river (11) [and I] divided [them] with my companions. Now when we [were] arrested the scribe of the quarter Khaemope (12) came to me . . . and I gave him the 4 Kite of gold which had fallen to my lot. (Half a page blank below)

Recto p. 2 (PI. VI) (One or men two lines lost above) (I) copper (?) . . . (2) Come, go with me [and] ferry us over to the [other] side. I ... (3) ferried over with them by night and I landed them on the bank of the West of No. They said to me, … (4) until we come to you. Now in the evening of the next day they came to me and called to me by night and I went (5) to them on this (?) bank. I took the six of them and I brought them to this side of the river and landed them at the bank of the Harbour of No. (6) Now after some days Pnekhtresi came to me bringing me 3 Kite of gold. (7) Amenpnufer was brought, son of Anhernakht, his mother being Mery of Ethiopia: he is a quarryman of the temple of Amun in charge of the chief priest of Amun. He was examined. (8) He said: I went to the tombs of the West of No with the thieves who were with me at the tombs of the West of No. We brought away the (9) silver and the gold which we had found there in the tombs and the offering vessel which we had found in them, carrying (10) my chisels of copper in our hands and opening the outer coffins with the chisels of copper which were in our hands. And we (11) brought away the inner coffins on which there was gold, and we broke them up and set fire to them by night inside the tombs. (12) And we made away with the gold and silver which we found on them and took it and divided it up among ourselves. (13) Now I went again to the tombs with the quarryman Hapiwer son of Meriptah and the quarryman Hapiro: with myself, total 3. (14) We went to the tomb of Amenkhau, a keeper of the treasury and fan-bearer of the temple of Amun. We went down into its burial-chamber (?). (15) We found an outer coffin of stone of Khenu (in) its burial-chamber (?). We opened it and smashed up its (16) mummy, and we left it there in the tomb. But we took his inner coffin and his shell and stripped off his gold.

Recto p. 3 (PIS. VI-VII) (Blank above: probably nothing lost) (I) There was brought Pekhihat son of [Ke]dakhtef, his mother being Buipt of the West of No, a coppersmith of the Necropolis. He was examin[ed]. He [said] (2) I went to the tombs of the West of No with the coppersmith Pauaresi and the coppersmith Pentehetnakht and the carpenter Setekhnakht . . . (3) and Pnekhtresi a man on the staff of the temple of King Okheperrer in charge of the chief priest of Amun, and the copper-smith Itnufer of the temple of Month, Lord of Zerti. (4) We entered the tombs of the West of No, and we made away with the silver and the gold which we found in the tombs. We took it (5) and we sold it in the boat (?) of Zar at the Harbour of No: we went all six of us together. It was the fisherman Pnekhtemope of the prince of No (6) who ferried us over to the West of No, and his share was exactly the same as ours. (One line blank here, followed by an intrusive text, 3. 7-17). (7) Year 18, second month of the inundation season, day 24. Taking the deposition of the *web*-priest Penwenhab. His statement was heard. They said to him: What have you to say concerning this gold foil of Nefertum (8) belonging to King

Usimarer-Setpenrer, the great god. He said: I went with the divine father Hapiwer, and the divine father Sedi, and the divine father Peisen son of Hapiwer, and the divine father Pekharu. (9) We stripped this gold-covered column-drum (?) of Nefertum. We brought away 4 *deben* 6 *kite* of gold, and I melted it down, and the divine father Hapiwer divided it up (10) between himself and his companions. They gave me 3 *kite* of gold and they gave 3 *kite* to the divine father Pekharu son (?) of . . . and they took the remainder. (11) Now the goldsmith said: The god of Pharaoh remains stripped to this day, it is not covered. And . . . also said . . . You went to the shrines (?) (12) of this god and brought away 4 ox-amulets (?) weighed six *deben* of silver and broke them up. And I made copies in wood . . . and put them in their place. (13) The 4 ox-amulets (?) weighed 6 *deben* of silver. They divided them among themselves. (14) Men along with the divine father Pekharu and the *web*-priest Penwenhab to whom the gold of Nefertum was given: to the (15) *sem*-priest Khaemope 1 *deben* of gold, to the scribe of the royal records Setekhmose 6 *kite* of gold, to the divine father Hapiwer 3, to the divine father Sedi 3 *Kite*, to the divine father Pekharu 3, (16) to the web- priest Penwenhab 3 *kite*, to the *web*-priest Pesen son of Hapiwer 3 *kite*, to the *web*-priest Setekhmose 1 *kite* of gold: amount (still) covering the god 8 *kite*; total 4 *deben* of gold. (17) Said the divine father Pekharu, The coppersmith Khonsmose and the coppersmith Usimarernakht brought away 150 *deben* of copper (from?) the great statue of the Lord which stands (in) the court. It is in their possession.

Verso p. 5 (P1. VIII) (One or two lines lost at the top) (I) . . . Amun. (2) The attendant Nesamun . . . [Pe]hemneter (?) who was overseer of the warehouse of the temple of Amun. (3) The *Bdt* Nesamun of Thebt. (4) Brought. The carpenter Irenamun belonging to the overseer of the hunters of Amun. (5) Brought. The boatman Ahay son of Thari of Thebes.
(6) The fisherman Pnekhtemope son of Herurkhau, whose mother is Hel. (7) The coppersmith Pen[tahet]nakht son of Kedakhtef (?). (8) The coppersmith Pekhihat son of Kedakhtef (?). (9) The coppersmith Pauaresi son of Kedakhtef (?). (10) The quarryman Pnufer of the chief priest of Amun. (11) Brought. The landworker Amenemhab of the temple of Khons of Amenope. (12) Brought. The quarryman Hapiwer . . . in charge of the chief priest of Amun. (13) Brought. The quarryman Penneh-... (14) Brought. The coppersmith Itnufer of the temple of Month Lord of Zerti. (15) Brought. Pnekhtresi son of Pewensh, whose mother is Nesmut, of Zerti (?). (16) Nesamun son (2) of Tather of the temple of Usimarer Miamun. (17) The priest Pnekhtresi son of Iyemnefert: he is in the Northern District. (18) Nesamun son of Kari of the chapel of Usimarer, in the charge of the scribe Nefer... (?). (19) The attendant Irenmonth son of Peteh, whose mother is Hapinufer. (20) Brought. The carpenter Setekhnakht son of Anket whose mother is Ese, of the West of No.

Verso p. 6 (Pl. VIII) (1) . . . (2) The coppersmith Peiwen . . . Thari. (3) The coppersmith Thari son of Khaemope.

BIBLIOGRAPHY:

1. *A History of Ancient Near Eastern Law* vol I eds Raymond Westbrook Gary Beckman, Richard Jasnow, Baruch Levine, Martha Roth Brill 2003
2. Antoine, J.-C., "The Sociology of the Tomb and Temple Robbers of the Late 20th Dynasty: Part I, Who Were the Robbers, What Did They Rob and Why?" The Journal of Egyptian Archaeology 109(1-2), 131-145 2023
3. Antoine, Jean-Christophe, Papyrus PM 49.11.1, "Dating the Great Tomb Robberies, and the Chronology of the Late 20th Dynasty" 2024; 151(1): 19–37 2024
4. *Egyptian Literature Comprising Egyptian Tales, Hymns, Litanies, Invocations, The Book Of The Dead, and Cuneiform Writings* ed Epiphanius Wilson The Colonial Press

1901
5. *Herodotus* 1 trans A. D. Godley HUP 1920
6. James Boyd White, *Heracles' Bow. Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law* University of Wisconsin Press 1985
7. May, Larry, *Ancient Legal Thought: Equity, Justice, and Humaneness from Hammurabi and the Pharaohs to Justinian and the Talmud* CUP 2019
8. Peet, T. Eric, *The Great Tomb Robberies of the Twentieth Egyptian Dynasty*, Clarendon Press Oxford 1930
9. Plutarch, *Paralel Lives*, HUP 1967
10. *The Cambridge Comparative History of Ancient Law* eds Humfress C, Ibbetson D, Olivelle, P CUP 2024
11. Turner Mark, *The Literary Mind* OUP 1996
12. Wilkinson, Toby, Writings *from the Ancient Egypt* Penguin Classics 2017
13. Wilson, A. John, *The Culture of Ancient Egypt*, University of Chicago Press 1951

THE AESTHETICS OF THE BANAL AND THE MYTHOLOGY OF CREATION. GEORGI GOSPODINOV

Roxana Cotruș (Ispas)
Assist. Prof., PhD, UMFST "G.E.Palade" Târgu-Mureș, Romania

Abstract: This article proposes a reading of the novel Natural Novel*, by Georgi Gospodinov, through the prism of the aesthetics of the banal, highlighting how everyday elements and events - an apartment, an apartment block, a divorce - can become fundamental pretexts in the act of creation. The action is set in Bulgaria's post-communist landscape, marked by emotional disintegration, marginalization, and alienation, a space in which the apartment, the toilet, and the apartment block become art-generating engines. Behind the everyday story is a play of narrative voices, through which the novel is launched into a metafictional, experimental dimension that destabilizes classical literary techniques, not before making use of them, strengthening the link between the text as an act of creation and reality. In this way, Georgi Gospodinov's novel offers a formula for the aesthetics of the banal, in which the insignificant is not emptied of meaning, but, on the contrary, becomes a matrix of a plural narrative world, which is born not from the spectacular, but from the marginal.*

Key-words: the aestethics of the banal; Georgi Gospodinov; metafiction; Balkan Literature; narrative voices.

Odată cu publicarea romanului *Un roman natural* și cu traducerea acestuia în peste 20 de limbi, Gheorghi Gospodinov a depășit granițele contextului literar bulgar. Romanul a fost tradus în peste 20 de limbi, iar din limba bulgară în limba română a fost tradus pentru prima oară în 2011 de Cătălina Puiu și a fost publicat la Editura Cartier din Chișinău, urmând ca în 2022 să fie publicat la București, în aceeași traducere, la editura Pandora M. În literatura bulgară, Gospodinov a debutat cu volumul de poezie *Lapidarium*, publicat în anul 1992, continuând cu volume precum *Cireașa unui popor* (1996), *Scrisori către Gaustin* (2003), *Balade și maladii* (2007), *Un roman natural* (1999), *Și alte povestiri* (2001), *Fizica melancoliei* (2011), *Refugiul timpului* (2020). În ultimele două decenii, a devenit o voce importantă a prozei bulgare contemporane.

După căderea blocului comunist, câteva dintre resorturile literaturii fostelor state socialiste au fost banalul și cadrul dezolant, transfigurate și aduse la nivel de artă. Desigur, de conceptul banal nu a dus lipsă literatura postmodernă, în care, de altfel se încadrează cu brio stilul lui Gospodinov, însă după anii '90 această dimensiune capătă valențe noi, mai pregnante, și vin într-o legătură strânsă cu lupta pe care o ducea societatea noului capitalism: „Oare cum se vor termina anii 90 – ca un thriller, ca un film cu gangsteri, ca o comedie neagră sau ca o telenovelă?"[1]. Astfel, acțiunea romanului se desfășoară într-un oraș din Bulgaria, foarte probabil, Sofia, un univers deteriorat, în care universul intim este reprezentat de spațiul claustrat al apartamentului de bloc comunist, spațiu al depozitării unei varietăți mari de obiecte. În acest context, cronotopul literar teoretizat de Mihail Bahtin devine fundamental în înțelegerea semnificației banalului: „În cronotopul literar artistic are loc contopirea însemnelor spaţiale şi temporale într-un întreg concret şi plin de sens. Timpul, aici, se condensează, se comprimă, devine plastic-vizibil, spaţiul însă capătă dinamism, absoarbe mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Însemnele timpului se relevă în spaţiu, iar spaţiul capătă sens şi este

[1] Gheorghi Gospodinov, *Un roman natural*, trad. din limba bulgară în limba română de Cătălina Puiu, Ed. Pandora M, București, 2022, p. 11.

măsurat prin timp."[2]. Mergând pe premisa lui Bahtin, în romanul lui Gospodiov, în banal se oglindește condiția omului aflat în etapa de tranziție de la comunism la epoca democrată bazată pe capitalism, dar mai ales condiția artei. Aparent, subeictul principal al romanului este divorțul dintre narator și soția sa, despre care află că e însărcinată cu copilul altcuiva. Ceea ce practică Gospodinov în această carte (și nu numai) este metaficțiunea, la care nu recurge fiindcă nu mai are ceva de spus, ci din dorința de a amâna suferința.

Încă de la începutul romanului, prin cuvintele autorului „În fiecare clipă, în lume asta există un lung șir de oameni care plâng și altul mai mic, în care oamenii râd. Dar tot acolo se află și un al treilea șir de oamnei, care nu mai plâng și nu mai râd. Cel mai trist dintre toate. Despre el vreau să vorbesc."[3], se oferă un preambul al esenței lumii în care este invitat să pătrundă cititorul. Astfel, incipitul este marcat prin descrierea unui spațiu sufocant și sufocat de lucrurile care au definit existența cuplului în cei șapte ani petrecuți împreună și de o parte din rudele celor doi, adunate parcă pentru a marca sfârșitul, dar „În cameră totul e împachetat, cutiile de carton sunt aranjate până la tavan și cu toate astea e mult spațiu"[4]. Acest gol, nimicul și tăcerea devin fundamentale în înțelegerea sensului acestui tip de scriitură. Se continuă cu o serie de digresiuni care prezintă viața din societatea bulgară postcomunistă a anilor '90 – sărăcia, furturile, viața promiscuă și eforturile subzistenței, presărate cu achiziții financiare compulsive care depășesc bugetul și care vin parcă în scopul acoperirii unui mare gol – pentru ca imediat după aceasta, în capitolul *Nota redactorului*, să apară o voce a unui alt narator, a naratorului-redactor, care creează un construct ficțional menit să sporească ambiguitatea – un fals paratext. Ambiguitatea se amplifică atunci când, ajutat de indicațiile fostei soții, redactorul îl găsește pe expeditorul textelor, pe autorul empiric, și constată că au același nume – Gheorghi Gospodinov. Pe parcursul întregului roman, Gospodinov îl implică pe cititor într-un joc neobosit de-a v-ați ascunselea, într-o dinamică ambiguă, similară cu aceea expusă de Umberto Eco în *Șase plimbări prin pădurea narativă*, în care „autorul model, empiric, naratorul și alte entități mai puțin precizate sunt exhibate, puse în scenă în textul narativ, cu intenția explicită de a-l încurca pe cititor"[5]. Sigur, spre deosebire de textul lui Edgar Allan Poe, la care Eco face apel pentru a evidenția schema acestui tip de dinamică, unde îi avem pe Pym, Mr. X și însuși Poe, aici, situația pare să fie ceva mai complicată prin artificiul la care recurge autorul – personajul narator și redactorul, cel care îi preia povestea personajului narator, având același nume ca însuși autorul: Gheorghi Gospodinov. Și atunci, întrebarea este: cui îi aparține această narațiune și ce fel de rol are fiecare voce în acest proces? Se poate spune că redactorul devine un aparat mitologizator care oferă sens biografiei ratate a primului Gospodinov.

Spuneam anterior că povestea divorțului dintre cei doi este aparent subiectul principal, întrucât subiectul real al cărții vizează tema scribului, o temă regăsită și în romanele lui Bălăiță, iar un alt punct comun celor doi este explorarea lucrului mărunt, a mediului casnic, în care Georges Perec vede un teren peren al creației, „spațiul ca inventar, spațiul ca invenție"[6], identificând în viața banală, prin explorarea unor locuri obișnuite (apartamentul, strada, blocul etc.) un teren de creație care devine substanță de literatură. Ceea ce îi preocupă atât pe Bălăiță, cât și pe Gospodinov în aceeași măsură este condiția artei și a artistului, subiect pe care Bălăiță l-a abordat și în eseurile sale. Într-unul dintre acestea, Bălăiță face o paralelă între Marc Chagall și Bernard Buffet, recunoscând în ambii geniul artistic, dar deosebindu-i prin temperament: pe de-o parte, Buffet picta din disperare și dispreț, spune el, în timp ce Chagall „ Nu ascundea nimic, era bucuria pură, mult deasupra răului cotidian, a plictiselii mărunte."[7]. În raport strâns

[2] Mihail Bahtin, Probleme de literatură și eseistică, în trad. lui N. Iliescu, prefață de Marian Vasile, Ed. Univers, București, 1982, p. 295.
[3] Gheorghi Gospodinov, Op. cit., p. 7.
[4] Ibidem.
[5] Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, în trad. Ștefaniei Mincu, Ed. Pontica, Constanța, pp.27-28.
[6] Georges Perec, Species of Spaces and Other Pieces, Ed. Penguin – Selected Writings, 1974, p. 13.
[7] George Bălăiță, Opere III: Marocco (II), Ed. Polirom, 2011, p. 237.

cu banalul și condiția artei sunt nimicul, începutul și sfârșitul. În acest sens, Gospodinov face aluzie la intenția pe care ar fi avut-o Flaubert de a scrie „o carte despre nimic, carte fără nicio intrigă proprie”[8], dar și la Proust, care ar fi reușit asta bazându-se pe memoria involuntară. În cele din urmă, ajunge la teoria semințelor lui Anaxagoras (panspermii), conform căreia elementele din jur sunt produsul altor elemente, teorie pe care Gospodinov o găsește a fi cea mai apropiată de conceptul de roman. Astfel, el își propune să scrie un roman din începuturi de romane clasice prin apelul la incipiturile unor capodopere precum *Anna Karenina, Aventurile lui Arthur Gordon Pym, Robinson Crusoe, Război și pace, Călărețul fără cap* etc., încercând să ofere prin acest „experiment” definiția „romanului natural”, un roman care oferă primul impuls, impulsul creării, pentru ca ulterior să fie „suficient de delicat ca să se ascundă în umbra următorului început și să lase eroii să se combine după caz”[9].

Pe lângă problema subiectului, o altă preocupare a autorului o reprezintă forma limbii artistice. Astfel, Gospodinov aduce în discuție gradul de apropiere a cuvintelor de realitate dezbătut de Platon în *Cratylos*, unde Hermogenes susține caracterul arbitrar, convențional al cuvintelor, în vreme ce Cratylos insistă pe caracterul predeterminat, natural al acestora. În cele ce urmează, autorul se situează pe o poziție apropiată de aceea a lui Cratylos, susținând caracterul natural al cuvintelor, orientarea transpărând din demersul prin care încearcă să demonstreze adecvarea semantică a termenului WC în diverse limbi – de la englezescul *closet*, pe care îl apropie de variantele latinești, asociat în același timp cu verbele „a închide” și „a încuia”, la *kenef* (bg.), căruia îi identifică etimologia în araba veche (*kanif* = ascuns privirii). Argumentația, care pornește de la această potrivire firească a numelor cu obiectul denumit, evoluează într-o serie de istorisiri centrate în jurul spațiului toaletei, situate în contexte geografice distincte: SUA, Suedia, Bulgaria. Spre deosebire de primele două istorisiri, în care autorul utilizează termenul WC și ale căror nuanțe nu ies din sfera tolerabilului, în ultima narațiune autorul folosește deliberat termenul „budă” (bg. *kenef*), marcând astfel corespondența perfectă cu tonul sordid al narațiunii și cu grotescul întâmplării, sprijinind în acest fel ideea unei relații intrinseci între cuvânt și realitatea pe care o desemnează.

O apariție frecventă în această estetică a banalului este aceea a muștei și, concomitent cu aceasta, a temei alienării mintale. Un exemplu elocvent este romanul *Lumea în două zile,* de George Bălăiță, în care, în viața protagonistului Antipa începe treptat să își facă apariția bâzâitul muștei. Aparițiile multiple ale acesteia au o legătură strânsă cu procesul de degradare mintală a eroului. Bâzâitul de muscă de la început, „O muscă, strigă Antipa, uite o muscă. Musca se plimbă pe tavan, nu pare deloc amorţită. Zboară de acolo spre lumina tremurătoare a lumânării. Se roteşte apoi în jurul becului. Mai târziu, bâzâitul ei vine dintr-un colţ întunecat.”[10], se transformă într-un bâzâit de albină a doua zi, apărând apoi tot mai frecvent, pentru ca în cele din urmă, la Casa de Apă a lui Anghel, aceasta să se transforme într-o mulțime de albine și de stupi, acesta reprezentând de altfel și momentul de maximă tensiune a romanului, când Anghel, un „împărat al muștelor”, îl ucide pe Antipa cu aceeași iubire cu care l-a creat. Parcursul e același și în romanul lui Gospodinov, de la muscă la albină: „În ultima vreme mă ocup cu ceva care, în cel mai fericit caz, ar putea fi considerat straniu, sau mai bine zis simptomatic. Studiez muștele... și, o spun pe-a dreaptă, povestea lor./.../ Încerc să mă conving că e datorită romanului pe care vreau să-l scriu./.../ Un roman cotidian, așa, ca muștele”[11]. Astfel, în economia romanului, Gospodinov recurge la simbolistica muștei în estetica banalului nu doar ca prezență realistă în cotidian, ci, după cum însuși spune, ca legătură între registrele existențiale ale lumii: dimensiunea eterică și aceea subpământeană a deșeurilor. Astfel, muștele devin o metaforă a dualității fundamentale a romanului, având pe de-o parte o

[8] Gheorghi Gospodinov, Op. cit., p. 18.
[9] Ibidem., p.24.
[10] George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Ed. Cartea Românească, 2002, p. 212.
[11] Gheorghi Gospodinov, Op. cit., p. 106.

atracție organică spre ceea ce este rezidual, iar pe de altă parte, o capacitate de a vedea multiplu, ochii acestora trimițând metonimic la caracterul multifațetat al romanului. În această cheie de interpretare, musca reflectă o formă de estetică a banalului, arta literaturii înseși, izvorâtă din zonele cele mai joase ale existenței umane. Dar această muscă și imaginea albinei care apar atât în romanul lui Bălăiță, cât și în cel al lui Gospodinov, au o legătură strânsă cu nebunia, bâzâitul fiind adesea asociat în literatură cu obsesia (aici, a creației), cu nebunia, haosul mintal. Bâzâitul constant devine astfel o metaforă a unei idei obsedante. În ambele romane regăsim un laitmotiv comun, acela al omului marginal, al omului de geniu, nebun, izolat de comunitate, dar care se dovedește a fi de fapt autorul întregului univers. Dacă în romanul lui Bălăiță, *Lumea în două zile*, Anghel, crescătorul de albine de la Casa de Apă se dovedește a fi creatorul întregului univers ficțional, inclusiv al lui Antipa, reprezentând astfel începutul și sfârșitul, în romanul lui Gospodinov, acest rol îi revine bătrânului grădinar a cărui prezență este relevată la final, un bătrân izolat, considerat de comunitate nebun și care ieșea o singură dată pe lună din casă până la poștă pentru a lăsa o telegramă și o scrisoare, telegrama către o adresă necunoscută din Sofia, adresată către două femei, iar scrisoarea era trimisă către ONU, cu adresa la New York. Moartea acestuia este urmată de sosirea celor două femei misterioase (cel mai probabil, fosta soție și fiica acesteia) la casa lui. Acestea îl înmormântează și recuperează un manuscris intitulat *Însemnările unui naturalist*, o trimitere intertextuală transparentă la Gogol. În ambele romane, ceea ce apare drept un destin periferic se dovedește a reprezenta de fapt pretextul creației, un pretext care susține întreaga arhitectură a textului.

Un alt element cu o încărcătură simbolică profundă este motivul gestației, al sarcinii, care este explorat atât în romanul lui George Bălăiță, cât și în cel al lui Gospodinov. Gestația, așadar, nu trebuie înțeleasă strict ca un eveniment biologic în acest context literar, ci mai ales ca metaforă a actului creației care izvorăște în și din banal. Dacă în *Un roman natural*, nașterea copilului soției, dar nelegitim pentru narator, generează divorțul dintre cei doi, în *Lumea în două zile*, Antipa moare înainte de a i se naște copilul biologic, reprezentând astfel două fațete ale aceleiași monede, niciunul din cei doi neputând să se bucure de propriul act al creației.

Un roman natural, de Gheorghi Gospodinov, propune o abordare care depășește granițele simplei documentări a cotidianului postcomunist, pe care îl conține, dar în același timp îl depășește, transformându-l într-o profundă meditație asupra resorturilor actului creator. Plasat într-un univers cotidian, în microuniversul apartamentului de bloc și în macrouniversul contextului istoric, la suprafață, romanul investighează formele tăcute ale alienării într-un peisaj social precar. Pe măsură ce pătrundem însă în profunzimea operei, povestea divorțului devine un pretext, iar metaficțiunea și jocul vocilor dublează poetica banalului, aducând în prim-plan figurile naratorilor, ale acestui eu narativ colectiv. Acestea fiind spuse, romanul lui Gospodinov creează o poetică a banalului devenit fundamental în procesul creației, în care miza nu este spectacolul, ci sensul, adevărul existențial care stă la baza creației.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bahtin, M. Probleme de literatură şi estetică. Trad. de N. Iliescu. Prefaţă de Marian Vasile. Bucureşti: Univers, 1982.
2. Eco Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, în trad. Ștefaniei Mincu, Ed. Pontica, Constanța, 1997.
3. George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Ed. Cartea Românească, 2002.
4. George Bălăiță, *Opere III: Marocco (II)*, Ed. Polirom, 2011.
5. Georges Perec, *Species of Spaces and Other Pieces*, Ed. Penguin – Selected Writings, 1974.
6. Gheorghi Gospodinov, *Un roman natural*, trad. din limba bulgară în limba română de Cătălina Puiu, Ed. Pandora M, București, 2022, p. 11.

NARRATIVES IN GREENPEACE INTERNATIONAL: ENVIRONMENTAL DISCOURSE

Elena-Cristina Mureşan
Assist. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: This study aims to interpret the types of narratives propagated by Greenpeace International through Arran Stibbe's framework. Stibbe identifies eight types of stories that shape ecological discourse, and environmental awareness, influence public perception, and inspire action. The attitudes promoted by Greenpeace are identified as beneficial, ambivalent, or destructive to determine the overall orientation of the environmental organisation. The findings reveal how Greenpeace positions itself when emphasising ecological concerns and when it challenges political involvement and corporate interests. The study also illustrates how the broad wings of ecolinguistics cultivate ecological awareness, responsibility and social change through ecolinguistic stories.

Keywords: environmental discourse; ecolinguistics; Arran Stibbe's framework; the stories we live by; Greenpeace

1. Introduction

In recent decades, the alarming state of the human-environment relationship threatens life on Earth, often manifesting as natural warfare. Historical human behaviour has caused extensive environmental harm through industrial expansion, carbon emissions, deforestation, overconsumption, waste, and ecosystem destruction. Urgent change in societal and individual perspectives toward nature was needed. In this regard, ecolinguistics connects language and ecology, emphasising that humans are part of ecosystems and addressing environmental issues through linguistic perspectives (IEA, 2024). Einar Haugen defined language ecology as the interaction between languages and their environments (Haugen, 1972, p. 325). This field has shifted from traditional grammar to a dynamic study of language in social and ecological contexts, highlighting its role in human interactions and environmental challenges (Steffensen & Fill, 2014, p. 7). Over the past five decades, ecolinguistics has evolved significantly, with key developments in the 1990s promoting critical ecolinguistics that examines anthropocentric ideologies in environmental discourse (Halliday M. A., 1990). The next two decades showcased a focus on ecological and sociocultural perspectives alongside contrasting epistemological views, including Haugen's metaphorical take versus biologically grounded frameworks. Arran Stibbe argues that language shapes our perspectives and responses to critical issues like climate change; narratives influence understanding and willingness to act. Dominant discourses often normalise harmful practices and downplay ecological crises, hindering change. Stibbe's framework, "The Stories We Live By," categorises environmental narratives. The absence of positive ecological stories creates a shift to "The Stories We Survive By," potentially evolving into "The Stories We Die By."

1.1.Environmental Discourse

Environmental discourse is a term used to refer to any communication related to environmental issues, policies, public perception and actions linked to the natural environment. It relies on ideological orientations and perspectives determined by culture, ethics, science, economics, and politics (Mels, 2017). The main themes occurring in environmental discourses are split according to certain areas of manifestation, for instance, scientific-ecologic, political, economic, corporative, social and ethical. Environmental discourses oriented towards **scientific-ecologic areas** are concerned with topics related to climate change, pollution, biodiversity loss, conservation and resource depletion In the **political area**, themes include

international agreements, environmental regulations in contrast to economic growth, and government in contrast to marketing-oriented solutions. The area implying **economic corporative** discourses integrates themes concerned with the green economy in conjunction with sustainable development, corporate social responsibility (CSR), environmental, social, and governance (ESG), greenwashing, and corporate accountability. Considering the threat of falsely or misleadingly advertising the environmental efforts of companies, which is known as the phenomenon of greenwashing, it has been researched that there is also a white side of greenwashing. (Yildirim, 2023) claims that the white part of greenwashing can be perceived as a slow transition to sustainability. The areas implying **social and ethical** considerations are environmental justice, rights and knowledge, but also ethical consumption and lifestyle choices. In this regard, advocating for equal access to a healthy environment, acknowledging the disproportionate impact of environmental degradation.

1.2.Greenpeace International

Greenpeace International is one of the global environmental organisations dedicated to promoting ecological sustainability that addresses areas related to climate change, pollution reduction, and biodiversity conservation. In its public communications, it approaches subjects from distinct areas such as climate, energy, forests, oceans, pollution and biodiversity through peaceful protests, scientific research, environmental reporting, lobbying governments and companies for policy change, public campaigns, but also grassroots activism.

1.3.Research Objectives

The present study aims to delve into the predominant ecolinguistic narratives propagated through the environmental discourses of Greenpeace by investigating the linguistic strategies which involve ideological orientation, metaphors, framing, erasure, evaluation, identity, conviction, and salience. The research objectives are:

1. To identify the dominant ecolinguistic narratives in Greenpeace's environmental discourse;
2. To determine what linguistic strategies are used to shape environmental awareness;
3. To present how Greenpeace positions itself in relation to actors belonging to political, economic, and industrial sectors.

2. Methodology

2.1. Stibbe's Framework

In *The Stories We Live By*, Arran Stibbe presents a compelling critique of the ecological devastation that has dominated the globe in recent decades. Human behaviours such as overconsumption, excessive waste, and rampant pollution have propelled us toward a future in which the narratives shaping our lives will no longer be about thriving but merely surviving. (Stibbe, 2015) presents an analytical framework that classifies narratives into eight distinct types. Before exploring these categories in detail, it is essential to understand Stibbe's concept of stories, which he defines as cognitive structures that help individuals interpret information. These narratives function as filters, shaping perceptions based on pre-existing beliefs about reality. The following table provides an overview of each narrative, while the subsequent sections offer a more detailed examination of each type of story.

Nr. Crt.	Type of Story	Definition	Pattern
1.	Ideology	Stories that influence our understanding of the past, present, and future.	Lexical analysis: vocabulary, connotations, recurring terms; Metaphors; Syntactic analysis; Pragmatic analysis.
2.	Framing	The use of narratives from one domain to shape the perception about another.	Trigger words
3.	Metaphor	A narrative technique that describes a real-life phenomenon (the *target domain*) by framing it through a distinct, concrete concept (the *source domain*)	Metaphorical language
4.	Evaluation	The categorisation of entities as positive or negative according to linguistic patterns.	Appraisal patterns
5.	Identity	A mental narrative which describes an identity enclosing appearance, character, values, and behavior.	Social labels; Discourse orientation
6.	Conviction	A mental narrative that shapes perceptions of whether a given description is accurate, definite, uncertain, or incorrect.	Facticity patterns
7.	Erasure	Certain stories are removed causing Crucial aspects of reality to fade from public consciousness and awareness.	Erasure patterns
8.	Salience	Highlights a story worthy of consideration.	Salience patterns

Table 2. Overview of the framework

2.1.1. Ideology

(Stibbe, 2015) defines ideological stories as narratives shaping perceptions of how the world was, is, or should be. These stories can be identified through linguistic features characteristic of specific groups, though they often evolve into broader cultural paradigms. In ecolinguistics, their validity is secondary to their ecological impact, whether they promote environmental preservation or contribute to degradation. The linguistic analysis of ideological discourse involves three key approaches. *Lexical analysis* examines vocabulary, recurring terms, and connotations, revealing underlying themes. *Syntactic analysis* investigates sentence structures, active/passive voice, clause types, and nominalisation to uncover implicit biases. *Pragmatic analysis* explores language use in context, including speech acts and references, clarifying the intended message.

2.1.2. Framing

Framing is defined as the process of using narratives from one domain to shape the perception of another. A *frame* is "a story about an area of life that is brought to mind by particular trigger words," while *framing* refers to "the use of a story from one area of life (a frame) to structure how another area of life is conceptualised" (Stibbe, 2015, p. 47). This technique relies on trigger words to activate specific mental associations, though its effectiveness varies based on individual experiences. However, widely shared cultural understandings increase the likelihood of collective resonance. In ecolinguistics, framing is analysed by identifying both the *source frame*—the conceptual domain evoked by trigger words—and the *target domain*, the subject being framed. By shaping public perception, framing plays a crucial role in reinforcing or challenging dominant environmental ideologies.

2.1.3. Metaphor

Metaphor is a narrative that frames one concept in terms of another, using a concrete and imaginable *source domain* to describe an abstract *target domain*. These metaphors do not directly correlate with reality but are strategically crafted to evoke specific mental images. In ecolinguistic analysis, metaphors are examined by identifying their source frame, target domain, and the conceptual elements they transfer. Their implications are then classified as beneficial, ambivalent, or destructive based on their environmental impact. (Stibbe, 2015, p. 68) categorises source frames into five primary types: places, machines, goods, organisms, and networks.

2.1.4. Evaluation

Evaluation involves linguistic patterns that categorise entities as either positive or negative. (Stibbe, 2015) defines evaluation as a cognitive framework that allows individuals to assess the value of an entity, while appraisal patterns are groups of linguistic features that collectively shape a positive or negative representation of a specific domain. From an ecolinguistic perspective, these patterns reveal the author's inherent judgments and how the narrative influences readers' perceptions. The use of numerous evaluative patterns in discourse can influence the reader's reasoning, often persuading them toward a particular perspective on environmental issues.

2.1.5. Identity

Identity encompasses how stories influence worldviews, environmental relations, and identities through mental models that define a certain identity, shaping it through appearance, behaviour, character, and values (Stibbe, 2015, p. 107). The expression of any identity is built through speech, clothing, actions, and beliefs, serving as a cognitive framework that aims to shape self-perception and aspirations. Identifying them accurately involves assessing the assigned social labels and their environmental implications, as well as the discourse orientation. From an ecolinguistic perspective, the analysis should examine whether the stories encourage responsibility or obstruct sustainable practices. The implications of critically analysing these types of narratives can facilitate a paradigm based on ecological awareness and societal responsibility.

2.1.6. Conviction

The conviction story evaluates the narrative as being truthful, certain, uncertain, or false (Stibbe, 2015, p. 129), but the factual accuracy is not an index to determine the validity of the story but rather how it is perceived by the audience. Through discourse, beliefs can be shaped using linguistic frameworks that portray a subject, whether promoting ecological sustainability or environmental harm. The persuasive power of a story lies in its ability to shape worldviews, employing facticity patterns analysed through Critical Discourse Analysis (CDA) to examine linguistic elements that create the impression of truth. While this narrative can drive policy reforms and activism, it may also induce fear, anxiety, and helplessness.

2.1.7. Erasure

Erasure points out a story unworthy of consideration that results in vanishing certain aspects from public awareness by downplaying, marginalising or omitting reality, rendering them insignificant in discourse. Erasure occurs when language subtly minimises, ignores, or removes topics from discourse, making them seem irrelevant. This process often leads to the neglect of ecosystems, living beings, and the suffering they endure. (Stibbe, 2015) contours three kinds of erasure, namely: (1) *The void,* which relies on the absolute omission of the topic,

preventing awareness and discussion, therefore, harmful environmental practices can continue unnoticed; (2) *The mask* involves the linguistic reframing to camouflage and mellow detrimental realities; (3) *The trace* is the most subtle form of erasure, but one which can be traced back to reconstruct the big image that has been erased (Stibbe, 2015, p. 149).

2.1.8. Salience

Salience is the story in antithesis with erasure, being a narrative deemed worthy of consideration and attention. While both visual and linguistic features contribute highly to the aforementioned narratives, the present research focuses exclusively on written discourse and the analysis of linguistic features. Salient narratives incorporate concrete nouns that, together with descriptive adjectives, encompass vivid depictions of an area of life. These narratives should encourage reflection on the intrinsic value of animals and the significance of exploring wildlife. Examining which stories are marginalised versus which remain dominant in contemporary discourse is essential. Many modern narratives are shaped by neoliberal, consumer-driven perspectives, often neglecting or commodifying wildlife, domestic animals, and plant life.

2.2. Data Collection and Selection Criteria

The study involves the examination of all Greenpeace articles published within the timeframe of November 25, 2024 and January 22, 2025. The analysis of all the articles in the specified time frame was not focused on a specific topic precisely in order to be able to follow the attitude with which the articles are reported depending on the topic and the actors involved. Therefore, the corpus comprises diverse topics related to climate change, plastic pollution, fossil fuels, corporate accountability, and human rights.

2.3. Qualitative and Quantitative Analysis

The qualitative analysis of this study involves a critical ecolinguistic analysis that aims to determine the ways in which Greenpeace constructs its environmental communications. By utilising Stibbe's framework, the examination of linguistic patterns is realised through the following dimensions: ideology, framing, metaphors, evaluation, identity, conviction, erasure, and salience. The quantitative analysis aimed to support the findings through lexical frequency analysis. By integrating qualitative discourse analysis and quantitative discourse analysis, we can design a broader perspective on how language is strategically used in environmental narratives and how stories shape human environmental perspectives, influence public perception, and mobilise activism.

3. Analysis and Findings

The dominant ecolinguistic narratives in Greenpeace's discourse reveal that the global environmental organisation mainly adopts salience, conviction, and ideology. During the analysis, I found that the majority of the articles span across multiple forms of stories beyond those finally identified. However, I decided to focus solely on the types of stories that were prominently represented, as these are more likely to provide significant insights and clearer patterns in the analysis of the articles. Salience has the highest percentage of occurrence; more specifically, the salience story is present in 85% of the analysed articles. In 60% of the articles, the story of conviction appears and reinforces the imperative authority and morality of Greenpeace's messages. Evaluation occurs in 50% of the articles being adopted to assign ethical gravity to distinct actors whose actions are either harmful or beneficial to the environment. Framing reflects in 40% of them as it enhances the perceived severity of harmful events when, for example, fossil fuel dependency and political administration are associated. Ideology is also prevalent, but slightly diminished, within 40% of the articles, as it frames

environmental issues by contrasting them with corporate and political interests profit-driven. Identity arises in 35% of the total number, determining Greenpeace's accountability and dedication. The objective attitude, verifiable reality, factual basis, and impartial character of the environmental organisation determine the metaphorical frequency of only 10%. Metaphor is used to simplify complex environmental issues and make them more relatable. As the story of erasure has not manifested itself in the Greenpeace discourse, we can conclude that omission is not part of the organisation's strategy to raise awareness regarding the climate crisis or any related environmental issues. As observed, the pivotal course of action tackled by Greenpeace is the confrontation of the political and industrial actors engaged in detrimental ecological practices. In the vast majority of the articles, linguistic patterns belonging to other types of stories can be identified. However, these patterns are not as predominant as those initially identified. Therefore, I have chosen to focus on the patterns that are most prevalent in the articles, as they provide more conclusive insights.

Type of Story	Occurence	Percentage of occurance
Salience	17	85%
Conviction	12	60%
Evaluation	10	50%
Framing	8	40%
Ideology	8	40%
Identity	7	35%
Metaphor	2	10%
Erasure	0	0%

Table 3. Frequency of categories

4. Discussion

This study highlights the strategic use of linguistic and narrative tools in Greenpeace International's environmental communication. The analysis shows that Greenpeace constructs compelling narratives using a blend of framing, metaphor, conviction, salience, contrast, and identity. These devices work together to shape public understanding of environmental issues and mobilise support for sustainable action. Rather than merely informing, Greenpeace's discourse emotionally engages the audience, creating stories that encourage identification with activists and opposition to unsustainable practices. These findings reinforce the ecolinguistic perspective that language is not a neutral medium but a powerful force capable of shaping ideologies and worldviews. Greenpeace's narratives challenge the dominant discourses of consumerism, exploitation, and corporate indifference by offering alternative stories centred on justice, responsibility, and ecological interconnectedness. This aligns with Arran Stibbe's concept of the "stories we live by," as Greenpeace constructs new stories that aim to transform cultural values and behaviour. However, while these linguistic strategies are impactful, they are not universally effective. The reception of environmental narratives is influenced by cultural, political, and social contexts. What resonates with one audience may be misunderstood or rejected by another. Moreover, repeated exposure to emotionally charged content can lead to narrative fatigue, where audiences become desensitised or disengaged. Greenpeace, and similar organisations, must therefore continuously innovate their messaging to maintain engagement without overwhelming or alienating their audiences. The practical implications of these findings are significant. Environmental communicators can draw on Greenpeace's example to create a discourse that is emotionally resonant, ideologically clear, and action-oriented. By understanding how language influences perception and behaviour, ecolinguistics offers valuable insights for crafting more effective environmental campaigns. Future research could investigate how different demographics respond to Greenpeace's

discourse, or how digital media platforms influence the spread and impact of ecolinguistic strategies. Additionally, comparative studies between organisations could reveal which narratives are most successful in driving real-world change. In sum, this study affirms the vital role of language in environmental activism. It demonstrates how linguistic choices shape not only awareness but also the emotional and ideological frameworks through which individuals interpret the environmental crisis. As the global urgency for sustainable action increases, understanding and applying ecolinguistic principles will be essential in driving long-term transformation.

Conclusions

The strategic use of language in Greenpeace's environmental discourse plays a critical role in shaping public awareness, mobilising action, and fostering a deeper connection to environmental issues. Through techniques such as framing, metaphor, contrast, salience, identity construction, conviction, and emotionally resonant storytelling, Greenpeace effectively influences perceptions and pressures both policymakers and corporations toward sustainable practices. While these strategies are impactful, they also face challenges, including cultural variability and the risk of narrative fatigue. Nevertheless, this study underscores the power of language in environmental activism and calls for continued exploration of ecolinguistics to support long-term behavioural change, corporate accountability, and meaningful policy reform.

BIBLIOGRAPHY:

1. Chen, X. (2018). The Ecological Metaphor of Language: Why Is Language Documentation Needed From the Perspective of Eco-linguistics? Academia.edu.
2. Couto, H. H. (2014). Ecological approaches in linguistics: a historical overview. Elsevier, 41, 122-128.
3. Couto, H. H. (2022). Ecosystemic Linguistics. In The Routledge Handbook of Ecolinguistics (pp. 149-161). Routledge Taylor & Francis Group.
4. Dijk, T. A. (2000). Ideology and discourse. Barcelona: Pompeu Fabra University, Barcelona.
5. Dryzek, J. S. (1998). The Politics of the Earth: Environmental Discourses. Contemporary Human Ecology, 5(1), 65-69.
6. El-Masry, M. M. (2024). Sustainable Green Future from a Multimodal Positive Discourse Analysis Perspective: Investigating Environmental Metaphors in Some Selected Cartoons. World Journal of English Language, 14(3), 14-30.
7. Fairclough, N. (1996). Discourse and Social Change. Polity Press.
8. Fill, A. (1998). Ecolinguistics — State of the Art 1998. AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik, 23(1), 3-16.
9. Fill, A. F. (2018). Ecolinguistics: Its Origin and Its Evolution in the 21st Century. Revista de Letras, 2(37), 7-23.
10. Finke, P. (2014). The Ecology of Science and Its Consequences for the Ecology of Language. Language Sciences, 41, 71-82.
11. Graner, M. (2005). Language ecology as linguistic theory. Kajian Linguistik dan Sastra, 17(33), 91-101.
12. Halliday, M. A. (1990). New Ways of Meaning: The Challenge to Applied Linguistics. Journal of Applied Linguistics, 6(Ninth World Congress of Applied Linguistics Special Issue), 7-36.
13. Haugen, E. (1972). The Ecology of Language. California: Standford University Press.

14. Huang, G., & Zhao, R. (2021). Harmonious discourse analysis: approaching peoples' problems in a Chinese context. Language Science, 85(101365).
15. IEA. (2024). Home. Retrieved December 27, 2024 from https://www.ecolinguistics-association.org/
16. Kingsnorth, P., & Hine, D. (2009). Uncivilisation: The Dark Mountain manifesto (3rd ed.). Dark Mountain Project.
17. Kravchenko, A. (2016). Two Views on Language Ecology and Ecolinguistics. Language Sciences, 54, 102-113.
18. Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). Metaphors We Live By. Chicago and London: The University of Chicago Press.
19. Li, J., Steffensen, S. V., & Huang, G. (2020). Rethinking Ecolinguistics from a Distributed Language Perspective. Language Sciences, 80.
20. Martin, J. R. (2004). Positive Discourse Analysis: Solidarity and Change. Revista Canaria de Estudios Ingleses, 49, 179-200.
21. Mels, T. (2017). Environmental Discourse. International Encyclopedia of Geography, 1-6.
22. Mühlhäusler, P. (1996). Linguistic Ecology: Language Change and Linguistic Imperialism in the Pacific Region. Routledge.
23. Mühlhäusler, P. (2006). Talking About Environmental Issues. In A. Fill, & P. Mühlhäusler, Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment (pp. 31-42). Continuum International Publishing.
24. Naess, A. (1973). The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary. Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy, 16(1-4), 95-100.
25. Pratiwy, D. (2020). Metaphorical Expressions and Green Grammar Alternative in Acehnese Fishing Community. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences EpSBS.
26. Steffensen, S. V., & Fill, A. (2014). Ecolinguistics: The state of the art and future horizons. Language Sciences, 41, 6-25.
27. Stibbe, A. (2015). Ecolinguistics: Language, Ecology, and the Stories We Live By. New York: Routledge.
28. UNFCCC. (1997). Kyoto Protocol. Kyoto: The United Nations Framework Convention on Climate Change.
29. UNFCCC. (2016). The Paris Agreement. United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC).
30. Yildirim, S. (2023). Greenwashing: a rapid escape from sustainability or a slow transition? LBS Journal of Management & Research, 21(1), 53-63.
31. Zheng, H. (2022). Meaning Construction of Environmental Discourse from the Perspective of Cognitive Linguistics. Open Access Library Journal, 9(e8795).
32. Zhou, W. (2022). Ecolinguistics: A Half-Century Overview. Journal of World Languages, 7(3), 461-486.

VALERIU ANANIA. THE STYLISTIC FRAMEWORK OF SPIRITUAL POETRY

Emanuel-Daniel Sărmăşan
Assist. Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: Clearly, the Septuagint's author has once again emerged "with clean hands" from this oriental journey that he afforded himself through India in the second half of his life. From this equation the Adventist, and not only the Evangelical, but even the neo-Protestant element has been sufficiently shattered, expressing a rudimentary and poor language, as no translator has been allowed the luxury of poetic evasion. The psalmodic verses have been preserved in their meaning, but simply improved or occasionally adapted or rearranged by the poet from Vâlcea. Perhaps contrary or not, Valeriu Anania was not influenced or bewitched by Hinduism like Mircea Eliade, and his approach to translation remained characterized by an Orthodox conviction.

Key words: ancient game, a simplistic world, the phenomenologist, Psalms, literary canon

Während dieser Reise, die nicht nur essayistisch, sondern vor allem poetisch war, bemerkten wir Valeriu Anania in einer wahren chamäleonhaften Abfolge, die sich in Jovialität manifestierte – vom sanften Riesen bis zum Zerstörer, der einem in die Augen schaut, oder wie Constantin Stancu in einem späten Oktober über Aurel Pantea frenetisches Lyrik sagte, „Nicht der Mann der Philosophen, Herr, nicht der Mann der Theologen, auch nicht das Geschöpf der Politiker, zu mir kommt das Gesicht eines von Schwäche und Ausschweifung begleiteten, eines, in dem die Zerstörung gelacht hat, der Mann der Ruhe.."[1] Eine solche Erfahrung wurde im Gewissen von jedem Einzelnen geweckt, der sich dem lyrischen Mantel von Valeriu Anania näherte.

Der Theologe Radu Preda, ein enger Vertrauter des Hierarchen und einer seiner Mitarbeiter von großer geistlicher Reife, pflegte die Vermutung zu äußern, dass „das Gedächtnis transzendental ist", und man kann feststellen, dass die Dichtung von Anania allein durch ihre Anziehungskraft oder sogar durch ihren Ruf Teil einer langen Reihe von Gedächtnisfakten ist. Dem Schriftsteller ist es nicht nur gelungen, seine Aufgabe zu erfüllen und die Zeiten zu überleben, sondern er hat auch eine Art von formbarer Schöpfung zu Papier gebracht, die sogar für kleine vergleichende Studien geeignet ist, wie die Ansichten von zeitgenössischen Dichtern unter anderem von Aurel Pantea.

Nicht selten bleibt die Lyrik von Valeriu Anania inspiriert und in einer unmittelbaren, konsistenten Realität verankert, und zwar vielleicht nicht nur durch die Augen eines träumerischen Geistes, sondern auch durch die Sehkraft von jemandem, der seine eigene Schöpfung in einer Farbpalette erlebt, die oft konkret, fixiert und auf der Bahn der existenziellen Knoten schwer zu durchdringen ist.

Die Dosis der Wahrscheinlichkeit lenkt das Wesen nicht nach bestimmten Kriterien oder festen Bahnen, und der Schriftsteller von Vâlcea erweckte den Eindruck eines wirklichen Kampfes zwischen der poetischen Seite und dem lebendigen Wesen – eines Kampfes, der durch den Wert der Sprache konzentriert und vermittelt wird, der bis an die Grenze des Möglichen ausgetragen wird. Die literarischen Kreise, die zu Beginn dieser Arbeit erwähnt wurden, bezeugen eindeutig, dass der Dichter solche Begegnungen in seinem Gedächtnis hat, die von einer mystischen Substanz umhüllt sind.

[1] Constantin Stancu, *Schwarz auf Schwarz, wenn die Sprache versiegt.* Siehe auch https://costyconsult.wordpress.com/2014/02/27/aurel-pantea-poezia-fara-varsta-cateva-cuvinte-de-la-negru-pe-negru-la-nimicitorul-care-te-priveste-in-ochi-nu-omul-filozofilor-doamne-nu-omul-teologilor-nici-creatura-politicienilor-la-min/. Letzter Zugriff am 09/12/2023. Um 21:30 Uhr.

Von diesem Punkt an spürte man eine Umwandlung des Diskurses in eine andere poetische Stimmung – die eigene Sicht des Eremiten, der zufällige Sequenzen der Existenz erlebt, während der Einsiedler aus der Festung aufgerufen ist oder das bittere Leben mit verschiedenen psychologischen, affektiven Blockaden und Mauern in der Zeit zu ertragen.

Die lyrische Spannung wird im Moment des Wissens ohne Erkennen aufgebaut – eine Belehrung über den Erhalt des genetischen Codes: „Es sollte so sein, wie es nie war./ Keine Tränen, kein Wehklagen, kein Befehl./ Auf dem Hügel starb der Kirschbaum brennend/ in seinem Blatt, wie ein Mann in seinen Gedanken./ Nimbusse brennen und in buntem Glas ziehen sie sich zurück./ Votivvorfahren hüllen sich in die Fahne./ Auf demselben Olt schießen weiße Thalassos/ auf große Joche mit Blitzen an der Schwelle.“[2]

Obwohl Valeriu Anania ein grauenhafter Kenner der Geheimnisse der Schrift oder der Bücher ist, nimmt er den Mantel eines Eingeweihten an. Daher wird das Wissen in seiner beschreibenden Form unangemessen, gefolgt von einer dämonischen Befreiung von den Gegenständen, die für den absoluten Geist notwendig sind.

Das begrenzte Denken des Menschen kann nur in einem solchen Vorgehen überwunden werden, wobei es dem Hierachus gelingt, genügend Raum für objektive Schönheit zu lassen, die gleichsam aus der endlosen Kette von Strömungen, Moden, Vorlieben oder verschiedenen zeitlichen Umwälzungen herausgebrochen ist, wie im letzten Vierzeiler des Gedichts *Stanță rustică* zu sehen ist: „Dies ist die eiserne Strecke und keine andere/ Im Schlaf der Furche, der Traum von niemandem/ Nur die Augen des Reiters von Grui/ Gehen festlich hinab, bewacht von seiner Maske.“[3]

Um den Geist des Lesers in einen Raum oder sogar eine Welt zu versetzen, die von den anderen Hemisphären losgelöst ist, vermittelt Valeriu Anania das Gefühl der Nähe, der sprachlichen Aktualität, aber auch der Betroffenheit, des Schmerzes, der durch den gleichen Beitrag der Vorfahren verwischt wird – die Tradition ist die einzige Möglichkeit, die Sehnsucht noch zu löschen oder noch zu sagen und meistens zu „seufzen“, wie der rumänische Bauer an einem Kreuz oder einem Rastplatz, der sofort an den Ufern des Olt auftaucht, in dieser Zeit. Pater Bartholomäus' religiöse Lyrik ist zeitlich begrenzt und kennt drei wesentliche Dispositionen, die einen wahren *Trio* ausmachen: die gegenwärtige Zeit, die heilige Zeit und nicht zuletzt die historische Zeit.

In den vorangegangenen Kapiteln haben wir eine horizontale Durchquerung eines unendlichen Dreiecks festgestellt, doch der Denker Evdokimov widerspricht einer solchen Disposition und letztlich einem Glaubensbekenntnis, das aus seinen sekundären Verstrickungen gelöst und wie der Storch zu den krassesten Höhen fliegen muss, voll und ganz: „Kultur kann keine endlose Entwicklung haben. Sie ist ein Selbstzweck [...]; früher oder später stoßen das Denken, die Kunst oder das gesellschaftliche Leben an ihre eigene Grenze; dann ist man gezwungen, sich zu entscheiden: in der lasterhaften Unendlichkeit der eigenen Immanenz zu verharren, sich an ihrer Leere zu berauschen oder die Grenzen zu überwinden, die sie strangulieren, und in der Transparenz des klaren Wassers das Übersinnliche zu spiegeln.“[4]

Religiöse Kunst mit verschiedenen teleologischen Implikationen veranschaulicht die innere Seite von Pater Bartholomäus, seine Texte erhalten eine geheimnisvolle Einweihung, aber gleichzeitig auch eine Funktion der intimen Nähe für das menschliche Schicksal zum Himmel. Die Strophen verwandeln sich in ein Gespräch und eine Absprache mit den Mächten der Vergangenheit, die nur dem Anschein nach abgeschlossen sind.

Die Flucht in die historische Ebene erweist sich als unzureichend – sie verkörpert selbst eine Fallstrickfalle, die einen eher ankylosen und lethargischen Menschen anlockt, dem der Atem der alten Partei fehlt. Die Insel entkommt nicht so leicht aus diesem Schirm der

[2] Valeriu Anania, *Gedichte*, a. a. O., S. 245.
[3] *Ebd.*
[4] Paul Evdokimov, *Die Kunst der Ikonographie. Eine theologische Betrachtung der Schönheit*, a.a.O., SS. 60-61.

Verdammten, die nach und nach aus einer langwierigen Narkose taumeln. Das Herz bleibt das einzige, das endgültig einen Vertrag mit der sakramental reformierten Zeit schließen kann.

Der Dichter will nicht, dass diese zeitliche und vor allem frontale Begegnung an einem bestimmten Punkt stattfindet, und vielleicht hat er sich nicht umsonst als Restaurator bezeichnet, weil er versucht, eine Kollinearität zu finden, auch wenn sie dem Kritiker vielleicht unzulässig erscheint, wie in der Schöpfung, *In einer späten Zeit*: „Oh, häng nicht an den Wänden/ lauernd im Dunkel der Worte/ um meine Wunden in meinen Augen erscheinen zu lassen./ Traurigkeit passt nicht zu mir/ außer von innen."[5]

Jede herrschsüchtige Vertonung in Versform bringt das Gewicht einer verdichteten Zeit mit sich, die der Dichter nicht mehr zu teilen weiß, wie der ohnmächtige Christ, der darum ringt, diesen gegenwärtigen Ballast von Bußgeldern, der ständig auf der Hirnrinde des Hierarchen aktualisiert wird, so weit wie möglich hinter sich zu lassen.

Umso mehr braucht nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Zukunft offensichtlich freie, funktionsfähige Räume, damit der Schmerz und der Geist, der sich wie ein Fieber durch den Organismus zieht, einfach verschwinden. Dies bleibt jedoch kein verdammender Schmerz, sondern einer, der die körperliche Heiligung in einer blitzartigen Gemeinschaft zwischen Himmel und Erde positiv gestaltet: „Es ist Nacht im Himmel und auf Erden./ Mein Schmerz ist unter dünnen Schritten verblasst/ wie Flügel von heiligen Fenstern/ wie die Kronleuchter verblassen./ Jetzt und für immer werde ich nicht mehr Futter sein/ für die Hungrigen von panem et circenses."[6]

Auch wenn der Gedichtzyklus diese überbordende Komplexität durch die hervorgehobenen Schöpfungen aus der Jugendzeit, von Valeriu Ananias Jugend bis zum Höhepunkt seines Ruhestandes, darstellt, gibt es in dieser langen Zeitspanne auch eine von der Satire aufgezwungene Reminiszenz und eine lateinische Luft, die so aufgeladen ist, dass Valeriu Anania auf solche wiederkehrenden Elemente wie den Ausdruck *panem et circenses* zurückgreift – in einer lockeren Übersetzung bedeutet dies *Brot und Zirkus* oder tatsächlich in der Pluralform, *Brot und Spiele*.

Nach dem markanten Gesicht Juvenals bemüht sich der Hohe Bartholomäus, auf bestimmte Unregelmäßigkeiten oder andere unnatürliche Punkte hinzuweisen, die in der Tochtergesellschaft zu seiner Zeit auftraten. Juvenal ist einer der letzten lateinischen Dichter, die einen solchen Abstecher in die Satire wagten, mit Horaz, Lucilius und Persius als Bezugspunkte.

Valeriu Anania wird hier ein Zuschauer der uralten Spiele – eine der gesellschaftlichen Aktivitäten schlechthin, die unabhängig von Epoche und Vorlieben ein gewisses Ansehen und Prestige genossen. Die Sympathie der römischen Massen war schwer zu gewinnen, und die Auserwählten oder, warum nicht, die Mächtigen mussten der gesamten Bevölkerung eine Dosis Unterhaltung bieten, die in „Brot und Spiele" gemessen wurde. In der heutigen Hauptstadt der italienischen Halbinsel begannen und endeten die Spiele in riesigen Amphitheatern und sogar auf den Straßen oder Hauptverkehrsachsen von Rom.

In Juvenals Satiren erscheint der lateinische Ausdruck in folgender Form, insbesondere in Satira X: „[...] iam pridem, ex quo suffragia nulli/ uendimus, effudit curas; nam sie dabat olim / imperium, fascio littorio, legiones, legiones, omnia, nunc se/ continet atque duas tantum res anxius optat,/ Panem et circenses – [....] oder, leider, seit sie keine Stimmen mehr verkaufen, hat [das Volk] jegliches Interesse verloren; früher schrieben sie sich alles zu, Mächte, Fasces, Legionen; jetzt lassen sie alles, wie es ist, sie sehnen sich nur nach zwei Vorzüge: Brot und Spiele."[7]

[5] Valeriu Anania, *Gedichte*, a. a. O., S. 250.
[6] *Ebd.*
[7] Juvenal, *Die Satire*, Sammlung von Klassikern der Weltliteratur, Univers Verlag, Bukarest, 1986, SS. 77-81.

Der Ausdruck, den der Dichter aus Valcea in einem möglichst realitätsnahen Kontext verwendet, erinnert an die Handlungen derjenigen, die sich mit wenig die Sympathie des Volkes erwerben. Das Volk selbst strebt nun nach den beiden bereits erwähnten Dingen, aber diejenigen, die ihre Versprechen in kurzer Zeit einhalten, erhalten die Nachahmung, die sie verdienen – wobei ihre Versprechen vielleicht nicht ganz eingehalten werden. In Bezug auf die Literatur, aber auch auf andere Geisteswissenschaften, gibt die Wendung *panem et circenses* den beiden Dichtern jene demagogische Wirkung – eine gezielte Metapher, so dass die Stimmung als eine Regierungsform empfunden wird, die die Spiritualität an der Wurzel zerstört – die so gennanten Prüfungen, denen sich im Übrigen auch Hierarch Bartholomäus unterziehen musste.

Das vorliegende Unterkapitel wird Valeriu Anania in der Sphäre vornehmer, überragender Kennzeichen eines kultivierten Menschen mit einer sorgfältig ausgewählten Reihe von Stationen weiter abbilden und in einem ausführlichen Porträt, Dozentin Diana Câmpan von der Universität „1 Decembrie 1918“ in Alba Iulia hat in einem umfassenden Bericht einige der Merkmale des Hohen Bartholomäus und seine Beziehung zum eigenen Wesen leidenschaftlich herausgearbeitet:

„Für Valeriu Anania war das poetische Selbstschreiben nicht nur eine Form der Flucht aus der pragmatischen Konkretheit, sondern auch in Momenten der schicksalhaften Kreuzung, vor allem während der schwierigen Jahre der Gefangenschaft, eine Geste mit heilender Funktion, die von den harten Fesseln eines Systems befreite, das dazu bestimmt war, die heilige Substanz des Seins zu versklaven und jeden geistigen Überschwang zu vereiteln.“[8] Der Schriftsteller wird nicht für einen Moment von der Geschichte erdrückt, sondern sieht in ihr eine Chance zur Flucht, eine Rückkehr zum Ursprünglichen. Die Dichtung wird zu einer Errungenschaft und zugleich zu einem Erfolg im Zustand eines aufrechten Lebens, das sich nicht vom Profanen erdrücken lässt, sondern im Sakralen einen Hort des Natürlichen sieht.

Das Gedicht kommt mit dieser Souveränität an, um die Kapazität eines sensiblen Wesens auf der inneren Ebene zu messen und zu erhöhen, das aber nicht nur durch ästhetische, sondern vielleicht sogar spirituelle Verstärkung neu skaliert wird – die jeweilige Beleidigung, die den Schritt zu einer echten neotraditionalistischen und nachdenklichen Skalierung macht, die in dem Gedicht *In einer späten Zeit* fortgesetzt wird: „Ich bin wie ein Leichentuch, das vom Körper zurückgelassen wird. / Von den drei Seiten weht mich der sanfte Wind/ und unter euch und über euch würde ich vorbeiziehen/ mit seidenen Flachsfluten./ Und was würdest du sehen als im sanften Wind/ weiße Wolken, die ihre Form verlassen/ in einer Sekunde, zwei oder drei?“[9]

Valeriu Anania bleibt der Verfechter einer einfachen Welt, aber einer Welt, in der die heiligen Sehnsüchte des rumänischen Bauern, der authentisch mit seinem Land und gleichzeitig mit der Arbeit auf den Feldern, die ihn veredeln, verbunden ist, miteinander verschmelzen und sich verwandeln. Sein Gesicht, poliert und immer nach Osten gerichtet, fordert einen Anfang und sogar das Ende der Welt – das heißt, eine echte Liturgisierung und einen Gesang. *Alpha* und *Omega* setzen dieses Spiel fort, das den biblischen Anforderungen angepasst ist.

Eine beträchtliche Anzahl von Auslegungsexperten war schnell dabei, die poetische Bildsprache von Valeriu Anania in einen ausschließlich theologischen Bereich einzuordnen – was sich als nicht ganz zutreffend herausstellt. Das literarische Werk hat weiterhin Einblicke gewährt und den Horizont vieler Philologen der reinen Linie geöffnet.

---

[8] Valeriu Anania, *Einhundertundein Gedichte*, Anthologie der Gedichte, Vorwort, bibliografische Anmerkung und Auswahl kritischer Referenzen von Diana Câmpan, Verlag der Rumänischen Akademie, Bukarest, 2021, S. 5.

[9] Valeriu Anania, *Gedichte*, a.a.O., S. 250.

Valeriu Anania hat unweigerlich die Schublade eines selbstreflexiven *Imaginären* geöffnet, wobei die Grenze zwischen *Archetypologie* und *Mythologie* eine sehr feine Interferenz aufweist und sogar in einem anthropologischen Gebiet angesiedelt ist, wie auch Diana Câmpan bezeugt. Dennoch bleibt die Autorin nicht in der Lyrik von Nichifor Crainic, Tudor Arghezi, Lucian Blaga oder Vasile Voiculescu verankert, sondern komponiert die Dichtung in ritueller Form erneut – ein wahrer Gebetsschritt und eine Suche nach Türen und Toren zu „Matrixbedeutungen".[10]

Die sakrale Komponente wird ihrerseits dem verklärenden Charakter unterworfen, der ihr nicht nur Kraft verleiht, sondern auch eine Vielzahl allgegenwärtiger Bräuche – wie zum Beispiel das Ritual des Leichentuchs, eine Anpassung vom Judentum an das traditionalistische östliche Christentum, die die Unzulänglichkeiten des zeitgenössischen Dorfes berücksichtigt.

Die Wiederholung eines solchen Rituals des Leidens und Sterbens des Erlösers führt im Grunde zu einer Spiegelung des Gerichts mit dem Allmächtigen. Diese Einflüsse sind in einer Kathedrale konzentriert und scheinen von einem Individualismus und einer Einsamkeit geprägt zu sein, die zur Niederwerfung neigt.

Nicht nur der Zyklus *Stunden der Mutter* bringt die Sanftmut der Jungfrau Maria und ihren unermesslichen Schutz mit sich, sondern auch das Gedicht *In einer späten Zeit*, wobei die auktoriale Instanz, die auf die Ankunft der Mutter wartet, damit der Akt der Auferstehung später als ein ruhiger und erfüllter betrachtet werden kann: „Nein, ich bin nicht zu dir gekommen, um dich zu erschrecken./ Lasst mich allein in der Stadt/ Um darauf zu warten, dass meine Mutter sich aus dem Staub erhebt,/ Um dieses Leichentuch wie eine Toga zu wickeln/ Und dann werde ich kaum in der Welt wissen/ Dass ich einen Körper habe und dass er mir gehört."[11]

Wenn wir über die Zeilen hinausblicken, scheint Valeriu Anania nicht mehr so gezwungen zu sein, hochtrabende Gedanken auszudrücken, und er kommt aus dieser Kadenz und gleichzeitig Latenz heraus – jenen kuppelartigen Pausen, an die wir uns gewöhnt haben. Zwei solche Elemente kommen in der Dichtung von Anania zusammen – der Grundsatz und die Bestimmung. Auch wenn nicht in allen Gedichten die Reflexion über *das Selbst* in einer sich wiederholenden Weise nachklingt, konvergieren die kunterbunten und symbolträchtigen Momente des inneren Durchwühlens auf einer spezifischen ontologischen Ebene und sind von einem sakralen Thrill durchzogen. Auch der Ritus der Abtötung im letzten Vierzeiler erfährt eine Art Verklärung, aus der eine Vielfalt von idealisierten Zeilen hervorgehen wird. Die Auferstehung der Mutter, d. h. *der Jungfrau*, erhält eine viel tiefere Bedeutung, eine einzigartige Bedingung, die von der auktorialen Instanz, d. h. vom *Sohn*, gesetzt wird, so dass diese unendliche Potenzialität der Welt nicht nur eine transzendente Rolle, sondern auch ein Unterbau von epiphanischer Färbung annimmt.

Der rechtmäßige Gründer der Psalmengruppe „Tronos" und ihr Vertreter in verschiedenen Konzerten, Erzdiakon Mihail Bucă, hat die byzantinische Poesie und den Gesang als Formen des herbeigeführten Zustands definiert. Die Schöpfung von Annan zeigt unaufhörlich die Erscheinung einer engelsgleichen Stimme, die in den Nebenstimmen melodisch ist. Und dieselbe Protopsalte, die in der wachenden und leitenden Sonne der Patriarchalkathedrale leuchtet, ist mit einem zusätzlichen Bekenntnis und Zeugnis angekommen: „Der Sänger ist Theologe und Beichtvater zugleich. Er wird zum Apostel"[12], wie der Erzdiakon sagte.

---

[10] Valeriu Anania, *Einhundertundein Gedichte*, Anthologie der Gedichte, Vorwort, bibliografische Anmerkung und Auswahl kritischer Referenzen von Diana Câmpan, a.a.O., SS. 6-7.
[11] Valeriu Anania, *Gedichte*, a.a.O., S. 250.
[12] Ștefana Totorcea, *Erzdiakon. Mihail Bucă begrüßt das Jubiläum der Kirchensänger im Jahr 2023*:
Ihre Arbeit wird gewürdigt. Siehe auch https://basilica.ro/arhid-mihail-buca-despre-anul-comemorativ-2023-cantaretul-este-teolog-si-marturisitor-transmite-teologia-prin-cant/. Letzter Zugriff am 23/12/2023. Um 13:50 Uhr.

Wie sehr die auktoriale Instanz auch versuchte, sich vom theologischen Nährboden zu lösen, es gelang ihr nicht, denn das selbst, das Valeriu Anania sich vorstellte, passte und fühlte sich am besten unter dieser untrennbaren Form und gleichmäßigen Gestalt – klar definiert durch den Propst Mihail: „Theologie wird durch Gesang vermittelt."[13] Und die Dichtung ihrerseits bleibt eine Form des Gesangs und des Lobpreises, die von der Zerbrechlichkeit des Wortes berührt wird wie eine bloße Schneeflocke, die das Wesen nicht durch die Leichtigkeit oder die Art und Weise, wie die Erde in einem Moment von einem riesigen Klumpen getroffen wird, erschüttert, sondern vor allem durch die Reinheit dieses weißen Kometen, der die Macht hat, eine ganze Nation zu reinigen, die fest an Magie und Geschichten glaubt.

Es reicht nicht aus, dass das Gute mit positiven Werten und Konnotationen versehen wird, es genügt nicht, dass das Gute triumphiert, ohne dass es eine heilende Funktion hat. Die Dichtung von Valeriu Anania blieb bis zu seinem Ruhestand vom Märchen und einer jenseitigen Welt genährt.

Doch auch in der Zeit seines hohen Alters bleibt sein Schaffen von einer doppelten Perspektive auf die Fragen geprägt, denn das Werk folgt der engen Spur des doppelten Zeugnisses – eines des Glaubens und eines, das das opferbereite *Selbst* zur Sprache bringt. Der Denker Hans-Georg Gadamer sieht in jedem Stückchen Schöpfung eine abstruse und zielgerichtete Botschaft: „In jedem künstlerischen Zeugnis wird etwas verkündet, etwas erkannt und anerkannt. [...] Doch der Anspruch der christlichen Botschaft geht über diese Ebene hinaus und weist in die entgegengesetzte Richtung. Die Botschaft zeigt, was der Mensch nicht leisten kann, und gerade daraus gewinnt sie ihren Anspruch und die Radikalität ihres Angebots."[14]

Das Angebot von Pater Bartholomäus ist ein selbstbewusstes, von solchen Schreibgesten geprägtes Gebet, das vielleicht sogar in die Sphäre des Numinösen oder dessen, was noch immer das Numinöse genannt wird, wie die Schriftstellerin und Philologin Diana Câmpan es zu definieren bevorzugt – ein Begriff mit antiken Wurzeln, der es geschafft hat, viele Interessen auch in der östlichen oder orthodoxen theologischen Praxis zu erfassen. Ausführliche Erklärungen zu dieser Präsenz des Göttlichen sind auch in den vorangegangenen Kapiteln oder Teilen mit einiger Fülle angekommen. Bis zu diesem Punkt wurde die Präsenz des *Göttlichen* oder des *Mirakulösen* in der Dichtung von Valeriu Anania durch eine abstrakte Seite des Göttlichen dargestellt, den *Deus Abscondito* oder verborgenen Gott, wie wir nach der hypostatischen Darstellung der auktorialen Instanz vereinbart haben.

Eine andere Präsenz oder Form des Übernatürlichen wird weiterhin durch das so genannte Numinöse repräsentiert – ein Wort, das von dem deutschen Theologen und Philosophen Rudolf Otto, einem gebürtigen Deutschen mit Wurzeln in Hannover, geprägt wurde, der seinerseits stark von Albrecht Ritschl und Friedrich Schleiermacher beeinflusst wurde. Die bedeutendste Monographie, die Otto ins Leben gerufen hat, trägt den Titel: *Das Heilige. Über den Numinösen*. In der Schrift selbst finden sich einige Märchen, die als mögliche erzählerische Verarbeitungen von Erfahrungen verstanden werden können, die vom Schleier des Unvorstellbaren begleitet werden, die freilich den Numinösen zumindest in dieser Art vielleicht bildlich darstellen – etwa in Valeriu Ananias Schöpfung namens *Cerurile Oltului*, in der die Wanderung durch die heiligen und grenzenlosen Räume von Oltenia mit großer Deutlichkeit zu beobachten war. Das Numinöse zeigt auch wahrnehmbare Unterschiede im Zugang zur Anderswelt und das Ergebnis solcher Verstrickungen in die Zeitlichkeit.

Der irdische Raum empfängt uns mit einer Dosis der Wärme des ganzen Hauses, wie das Gedicht Warte auf mich verdeutlicht. Der poetische Kern des Schriftstellers aus Vâlcea

---

[13] *Ebd.*

[14] Hans-Georg Gadamer, „Die ästhetische Erfahrung in der religiösen Welt", in dem Werk *Aktualität der Glaube*, übersetzt von Val. Panaitescu (Valeriu Stoleriu), Polirom Verlag, Iași, 2000, S. 142, *apud* Valeriu Anania, *Einhundertundein Gedichte*, a.a.O., S. 8.

liegt heftig im Vorzimmer des Märchens – ein Ort, der nur zum Warten und zur ständigen Wiederbegegnung nach einer rastlosen Reise im „Land des Frostes“ taugt.

Man erkennt einmal mehr die Vorliebe des Metropoliten Bartholomäus für die uralte Tradition des Weihnachtsmannes – eine barmherzige, immerwährende Liebe Gottes des Vaters.

Die Erscheinung des Numinösen wird durch den mächtigen Frost wiedergegeben, der das Wesen verklärt, sobald es die Schwelle des Hauses betritt und das klassische Knistern des Feuers hört.

Diese Woge des transzendentalen Gefühls wird gerade durch den schweren, verschneiten Alten provoziert, der dem Numinösen nicht aus dem Weg geht: „Warte auf mich mit dem Feuer im Herd,/ Mit dem Wetter, das zwischen den Vorhängen schläft,/ So wirst du mich sehen,/ Ich werde kommen,/ Mit einem Versprechen in meinem Bart und Schnurrbart,/ Mit schweren Siegeln/ Von Schneestürmen, Wirbelstürmen und Stürmen.“[15] In diesem Fall bemüht sich der Schriftsteller aus Vâlcea und kämpft gleichzeitig mit sich selbst, um eine solche Kraft einzufangen, die unter einer religiösen Bezeichnung auch diese Ausstrahlung von Anmut annimmt: „Du wirst eine Glocke läuten hören,/ Aber es wird keine Glocke sein,/ Sondern Eiskristalle, die/ An meinem Herzen hängen./ Öffne meine Tür/ Und meine Arme, und gehe leise/ Damit du nicht die Stunde zwischen den Vorhängen weckst!/ O, lösche die Schatten auf dem Teppich/ Und den Herdstern/ Lass ihn spüren, wie machtlos und kalt/ Das Feuer auf Erden ist!“[16]

Selbst in diesem Märchenbild kann man die Schritte des religiösen Geschehens erkennen, und sie sind nichts anderes als rudimentäre Bestandteile der komplexen, vorgängigen Gnade, denn nach Ottos Denken sollte die wahre Geschichte der Religionen eine Geschichte der Anmut sein. Der Weihnachtsmann kommt nicht nur mit diesen Gaben in materieller Form, sondern kompensiert geistig als authentischer Vater aus der Stadt Jerusalem mit seinen erhellenden und verlockenden Geschichten. In einer Übung zur lebendigen Beweisführung beurteilt der Kritiker Alexandru Cistelecan die Schöpfung von George Bacovia anhand einer antagonistischen, weshalb nicht sogar mechanischen Symmetrie – einer der seltenen Momente der poetischen Reflexion, in denen sich die Lyrik von Valeriu Anania zaghaft dem bacovianischen Stil nähert.

Die Atmosphäre des Gedichts *Warte auf mich* ist jedoch knisternd und lässt den wütenden Frost des Winters einen Schauer der Panik über den Rücken jagen: „Und des Herzens Herd ist des Herzens Herd/ Zu spüren, wie hilflos und kalt/ Das Feuer auf Erden ist!“ Hier zeigt sich eine weitere Facette des Schriftstellers aus Oltenia, nämlich die des dichtenden Meteorologen. Die auktoriale Instanz lässt sich nicht leicht von der Vitalität der Hitze, des einfach ohnmächtigen Feuers schmeicheln. Es lässt sich von dieser Vitalität der Hitze nicht überraschen oder gar besiegen, und umso mehr spürt es die unmittelbare Gefahr und die Unfähigkeit des Feuers, sich in jenen Trost zu flüchten, der alle Poren und Sinne nicht nur berührt, sondern schneidet, jenen plötzlichen Übergang vom Gefrieren zum Schmelzen, der brutal in allen Knochen zu spüren ist.

Die Allegorisierung, die der Hierarch Bartholomäus umsetzt, hebt mit anderen Worten das Einfrieren der Welt hervor, d.h. den Tod durch das Feuer, das bereits kalt ist und keine schützende Wirkung mehr entfalten kann. Die Ankündigung des Frostes durch den alten Mann der Ahnen bringt auch einen Sinn für das Leichenwesen mit sich, so dass die Stube umgestaltet wird und die Atmosphäre sich ihrerseits auf die *Schwelle des Todes*, des fruchtbaren Schlafes vorbereitet.

---

[15] Valeriu Anania, *Einhundertundein Gedichte*, Anthologie der Gedichte, Vorwort, bibliografische Anmerkung und Auswahl kritischer Referenzen von Diana Câmpan, a.a.O., S. 59.
[16] *Ebd.*

Der *Druck des Schnees* und des Frosts ist so groß wie das bacocovianische, „Und Schnee... Schnee... Schnee verdeckt uns“ aus dem Gedicht, *Dezember*. Das Feuer hat sich längst verabschiedet, und irgendwie gedämpft durch den eisigen Ton des Dichters kann er nichts wiederherstellen, aber dem Hof gelingt es, in diesem todbringenden, beklemmenden Gefühl einen erzwungenen Trost zu finden, denn nirgendwo scheint es besser zu sein als in einem Grab.

Der Schriftsteller aus Vâlcea ist süchtig nach einem unbeschreiblichen Gefühl der Sicherheit. Die Symmetrie, die diese düstere Geborgenheit verkörpert, ist dort zu spüren und zu sehen, gut integriert in diese Version von Valeriu Anania, aber sie nimmt einen anderen Stellenwert ein. Die Idee des Schneesturms, des Winterdebakels taucht in der Eröffnung des Gedichts *Warte auf mich*, während Bacovia einen solchen rettenden Ausgang an den Schlussteil stellt: „Überschwemmungen und Überflutungen immer vorm,/ Schau wie es im Dezember schneit/ Lach nicht...lies voraus.“ Auch wenn sich diese Topos des Schreckens im Resonanzprinzip leicht unterscheiden, erreichen beide Schöpfer in Zeilen einen solchen Beschwichtigungszustand, der letztlich den Pakt mit der Ruhe des eigenen Kokons beglaubigt, der bereits zu einem höhlenartigen Herrscher über die Welt und den gesamten Kosmos geworden ist.

Der Schriftsteller aus Vâlcea zeigt, dass die Erscheinung des Numinösen in den dunkelsten Räumen und sogar in den Tiefen der Erde zu spüren ist – dies sind nämlich die Orte, an denen das Heilige Potentialität erlangt und jenen erhebenden Fühlern zu anderen wohltätigen Himmeln folgt. Solche Gedichte von Valeriu Anania sind in der Tat eine Form der geistigen Emanzipation und sicherlich eine Art Seelenruheplatz, den der Autor nur in geringem Maße genießen konnte, der aber aufgrund der Gefängnisumgebung eine noch heißere Wunde hervorgerufen hat, die eingefroren oder zumindest geheilt werden musste. Und nicht zufällig mischt sich an dieser Stelle der deutsche Philosoph Otto ein: „Wenn aus dem Licht das Hellwerden gebildet werden kann, so kann aus dem Numinösen das Numinöse gebildet werden.“[17]

Der Phänomenologe betrachtet die Abfolge der Ereignisse durch das irrationale Scheitelpunkt des Geschehens, wie die *auktoriale Instanz*, die nach der textlichen Darstellung nicht mit Begriffen erklärt werden kann, sondern dieses Ganze oder auch diese Summe von Ableitungen bleibt von einem *mysterium tremendum* umschrieben. Das Faszinierende, das Gewaltige hat weiterhin seinen Nährboden im Alten, d.h. im *Neuen Testament*, aber auch stillschweigend bei Martin Luther gefunden, so dass die Märchen und die Literatur im Allgemeinen solche Elemente und Episoden enthalten, die von Faszination und Staunen durchzogen sind.

Im Laufe dieses Kapitels sollte der Dichter, der sich seit fast drei Jahrzehnten in der Stille seines Wesens ganz seinem Werk verschrieben hat, mit allen Mythen aufräumen. Jede Spur von Zweifel wurde einfach zerschlagen, denn nicht nur die Prosa-Schriftstücke, sondern auch die Mehrzahl der Gedichte erhielten die nötige Geschmeidigkeit, die natürlich auch diesem ostentativen Szenario zu verdanken war, indem sie viele Ängste niederdrückten.

Die *Dichtung* stellt eine neue Chance auf Ruhe dar und führt den Menschen in die höchsten Weiten der Einsamkeit. Das poetische Selbst hätte Bartholomäus Bartholomäus ohne diese offensichtliche Entkörperlichung und das Herauskommen aus seiner Schale nicht wiederfinden können.

Bartholomäus' Werk findet seine Sprachform als introspektiven Punkt, und darüber hinaus gibt es eine lyrische Stimme, die „niemals totalisierenden Selbstsuchtgefühlen überlassen wird, sondern elegant und ohne Kosmetisierung das Wesen des Seins in der Nähe

[17] Adrian Boldișor, *Eine orthodoxe Sicht auf den Namen von Rudolf Otto*, in „Ziarul Lumina“, 23. Oktober 2010. Siehe auch https://ziarullumina.ro/actualitate-religioasa/stiri/privire-ortodoxa-asupra-numinosului-lui-rudolf-otto-20708.html. Letzter Zugriff am 24/12/2023. Um 13:55 Uhr.

des Heiligen definiert; natürlich hinterlässt die Befragung des sakralen Hintergrunds eine breite Palette theologischer Kodierungen, aber die Dichtung scheint uns nicht an dogmatischen Zwängen zu leiden, sie ist vielmehr gerade das Zeichen einer Freiheit, die ruhig und fruchtbar angenommen wird."[18]

Umso mehr ist sich Valeriu Anania während des gesamten Kapitels voll und ganz bewusst und verantwortungsvoll, was die eigentliche Darstellung und den Ausdruck des Begriffs *sine qua non* anbelangt. Diana Câmpan ist der Meinung, dass diese Art zu sein und zu arbeiten voller Schattierungen ist, die die Hülle einer einsamen Poetik offenbaren, aber nicht irgendeiner Einsamkeit, sondern einer, die im Aufkeimen begriffen ist. Nur wenige der Wagemutigen erkennen mit großem Ruhm und sind gleichzeitig fasziniert von ihrem eigenen Schaffen oder gar Gestalten. Metropolit Bartholomäus hinterlässt den Eindruck eines mystischen, salbungsvollen Abstiegs in die lyrische Schöpfung.

Darüber hinaus ist der Ansicht, dass nicht nur die Stilistik oder ihre Formen, sondern die Kunst im Allgemeinen am Nullpunkt der Existenz des primitiven Menschen steht, und zwar nicht unbedingt in einer komplementären Beziehung zur Religion, denn jede künstlerische oder weniger ästhetische Form muss einen einzigartigen Kampf in der Arena ausfechten – jenen langen Stierkampf, den nur der Stierkämpfer führen und beenden kann.

Dieser Kampf, den insbesondere Seine Heiligkeit Bartholomäus führte, war ein personalisierter Kampf, streng mit dem Heiligen bis zum großen Durchschreiten der Schranken des Ewigen, und er begnügte sich nicht mit einer einfachen Vorrede zu den biblischen Psalmen, sondern es gelang ihm im Gegenteil, die Grundstruktur des sakramentalen Textes neu zu bestätigen und neu zu ordnen, so dass er nicht mehr verwerflich oder unter dem Gesichtspunkt der Semantik und der multiplen Strukturen, ob lateinisch oder griechisch, unentzifferbar erschien.

Wie viel Nüchternheit der Metropolit auch auf ein solch visionäres Gemälde oder eine Wand laden wollte, er sah sich mit einer Art Ohnmacht konfrontiert und konnte sich die religiöse Matrix nicht ohne die Substanz der Kunst vorstellen, und das bestimmte sicherlich einen Preis und vielleicht später eine Spaltung der Freiheit. Die künstlerische und religiöse Strömung begann ihre eigene Existenz jenseits dieser materialisierten Feier des Geweihten. Es war ein bedeutsames Unterfangen, im Vorfeld oder schon in den vorangegangenen Kapiteln zu zeigen, dass der Schriftsteller aus Vâlcea nicht versucht hat, nur ein Vorwort zu den biblischen Psalmen zu liefern, sondern mutig diesen Weg der poetischen Gnade gegangen ist. Nach der Vorstellung des Verfassers musste die auktoriale Instanz seinerseits von jener aufkommenden heiligen Erregung durchstoßen werden, einer wahren Opfergabe an den Himmel, die ausschließlich die dreifache Wirkung der Zwischentöne kennen kann, nämlich die von Oltenia, Voroneț oder stillschweigend diese von Săpânța aber aus allen Epochen.

Nachdem Valeriu Anania diese Besonderheiten bereits in den psalmodischen Varianten und vor allem zu Beginn der vorliegenden Arbeit angedeutet hat, hat er den Status der Bildlichkeit und der Prosatechnik wiedererlangt – derselbe Stil wird von dem Geheimnis einer düsteren Ausstrahlung getragen.

Eines der Ziele dieser Forschungsarbeit ist es nicht unbedingt, zu beweisen, dass die Heilige Schrift gänzlich der Lyrik angehört oder dass sie ausschließlich auf solchen Andeutungen und infra-paginalen Notizen beruht, sondern im Gegenteil, dass das Werk von einer lyrisierenden Stimme aus dem Hintergrund beeinflusst und vielleicht ein wenig gelenkt wurde. Valeriu Anania stellte daher die Hypothese auf, dass die Textfassung der *Septuaginta* ihre theologische Kraft und Lebendigkeit zurückgewinnt und ihr nicht zuletzt ein frischer Anstrich verliehen werden kann. Die oft überfrachtete und überladene Sprache hat den Leser im östlich-orthodoxen Raum nicht immer überzeugt, sondern im Gegenteil, sie hat ihn

[18] Valeriu Anania, *Einhundertundein Gedichte*, Anthologie der Gedichte, Vorwort, bibliografische Anmerkung und Auswahl kritischer Referenzen von Diana Câmpan, a.a.O., S. 11.

vielleicht entfremdet und ihn zu anderen Glaubensvorstellungen oder Werten geführt, die einfacher und weniger tiefgründig sind und einen streng pragmatischen Ansatz verfolgen.

Der Schriftsteller aus Valcea hat auf der Achse der Zeitlichkeit einen Interpretationsraum gelassen, der eine spiegelnde oder sogar einseitige Begegnung mit dem Psalmisten David ermöglicht, die nicht nur verboten bleibt, sondern in der Folge zu einer paradoxen Nachwirkung verdammt ist, die ihn im psycho-affektiven und schöpferischen Prozess durch jene transzendentale Allgegenwart erfüllt – unberührt von der dämonischen Einwirkung oder von jener Kraft, die einen verlockenden Gedanken anstiftet.

Der psalmodische Zustand bewirkt jenen monastischen Zustand, eine heilende Mikrobe, die Valeriu Anania auf den tragenden Zeilen zu drücken weiß, „(...) In dem Maße, in dem die Dichtung zum Gebet wird, durchbricht sie die rituellen Muster, die festgesetzten Zeiten und Uhrzeiten und verausgabt sich in einem immerwährenden Brennen von allem, wie ein sanftes und doch kraftvolles Opfer: << Bereit ist mein Herz, O, Gott,/ bereit ist mein Herz; in meiner Herrlichkeit will ich singen und dich loben./ Wach auf, O, meine Herrlichkeit,/ wach auf, O, Psalter und Halleluja; im Morgengrauen will ich aufwachen. (107, 1-2)“[19]

Unüberwindbar und eindeutig wurde die lyrische Ebene auf andere Weise beeinflusst, und zwar in Bezug auf den Zustand der Schöpfung, der zeitweiligen Feuer und der beschnittenen Gefühle, die die Ästhetik eines demiurgischen Vorgangs ausmachen und komponieren – wobei der poetische Geist mit einer Art Versetzung des Wesens in das heilige Land oder die heilige Erde, das heißt *Mea Sancta Terra* oder mein heiliges Land, verwoben ist. Das große Paradox bezüglich der stilistischen Matrix liegt in der Tatsache, dass das Werk von Pater Bartholomäus im Allgemeinen auf einer sekundären Ebene in das Zeitalter eintreten wird, und zwar gerade wegen der vielfältigen Wege, die zum Werk der *Septuaginta* führen und auf sie ausgerichtet sind.

Die literarische Arbeit von nicht weniger als drei Jahrzehnten gab dem Mönch Ananias die Möglichkeit und die große Chance, den heiligen Text in eine unverfälschte und sogar einzigartige philologische Form zu übertragen und zu transkribieren: „Wenn im Anfang das Wort war, müssen wir annehmen, dass es am Beginn in einer unaussprechlichen, parodistischen Weise zu der Geschöpflichkeit sprach und dass das Wort erst nach dem Sündenfall Worte brauchte, da es durch die Schriften sprach.

Lange vor der Menschwerdung des Wortes im Menschen fand die Verleiblichung des Wortes in Sprache statt, wobei es sich bereit erklärte, sich in den Zustand der Kreatur zu erniedrigen: aus dem Theologischen wurde das Philologische“.[20]

In einer solchen von Pater Bartholomäus kultivierten und arrangierten Konfiguration bleibt das Göttliche eingeladen, am festlichen Widerhall teilzunehmen, viel bedeutsamer ist die Beziehung zwischen Dichtung, Prosa und sogar der Form des antiken Judentums, aber in die Gegenwart gebracht. In einem von der antiken syrischen Literatur inspirierten Werk, das 1932 auf Deutsch in Münster erschienen ist (Syrische Eniânê und griechische Kanones, Eniânê – Syrische und griechische Kanones, erschienen 1932 in Münster), erörtert der Gelehrte Otilo Heiming den zentralen Gedanken, dass die frühe Kirche nicht nur das gesamte *Alttestament* aus den Synagogen übernommen hat, sondern dass es ihr sogar gelungen ist, den Psalter zum ältesten und erfolgreichsten Gesangsbuch zu machen. Der poetische Kanon der byzantinischen Kirche hat bereits einige lang erwartete Antworten geliefert, wobei eine der schönsten die Beobachtung ist, dass der Psalter von einer poetischen Schöpfung umwoben ist, die Blütezeit ausstrahlt.

---

[19] Bartholomäus Valeriu Anania, Erzbischof von Klausenburg, *Arbeitshefte – Bibelwerkstatt* in einer von Călin Florea herausgegebenen und bearbeiteten Ausgabe, Renașterea Verlag, Cluj-Napoca, 2003, S. 6.

[20] Die Heilige Schrift auf Rumänisch, Gespräch mit Erzbischof Bartholomäus, aufgenommen von Costin Nicolescu, in der Zeitschrift „Alpha und Omega“, Beilage – „Cotidianul“, 21. Januar 1994, *apud Logos. Erzbischof Bartholomäus von Klausenburg im Alter von 80 Jahren*, herausgegeben von Arch. Ștefan Iloaie, Kulturbeauftragter, Renașterea Verlag, Klausenburg, 2001, S. 100.

Der Autor der *Septuaginta* hat diese orientalische Reise, die er in der zweiten Hälfte seines Lebens durch Indien unternommen hat, zweifellos wieder „mit sauberen Händen“ zurückgelegt. Aus dieser Gleichung ist das adventistische Element, und nicht nur das adventistische, sondern auch das neuprotestantische Element, das eine rudimentäre und arme Sprache zum Ausdruck bringt, hinreichend verdünnt worden, wobei sich kein Übersetzer den Luxus poetischer Ausflüchte erlauben durfte. Die psalmodischen Strophen wurden in ihrer Bedeutung beibehalten, aber von dem Dichter aus Vâlcea lediglich verbessert oder an einigen Stellen umstrukturiert.

Im Fall von Valeriu Anania entstand aus dieser Reihe poetischer Texte, die mit dem Psalmengesang verbunden sind, eine dritte Ebene liturgischer Texte. In unmittelbarer Nähe zur eucharistischen Prosa und nicht zuletzt zur sakramentalen Dichtung macht die *Strophenliturgie* auf sinnliche Weise von der Textualität und späteren Dynamik der Bibel Gebrauch. Eine einzige syrisch geprägte Erwähnung genügte, um die liturgische Struktur distanzierter zu betrachten.

Durch seine engagierten Studien und die stürmische Zeit, die er in der Hektik der Übersetzungen und Entwürfe verbrachte, ging die von Pater Bartholomäus eingebrachte Textualität weit über die Symbolik hinaus, die teilweise oder ausschließlich der Synagoge vorbehalten war, denn er bietet dem Versand eine pragmatische Stufe jenseits der spezifischen Aufgüsse dieses kanonischen oder monastischen Ritus.

Gleichzeitig wird in einem anderen wichtigen Werk erschöpfend gezeigt, dass diese psalmodischen Einflüsse nicht nur einen Weg, sondern gleichzeitig auch eine Wahrnehmungsdifferenz in der *Peregrinatio Aetherie* nachzeichnen, wo diese Nachtwachen und musikalischen Töne beim Geläut anlässlich jeder Abendstunde intensiv verfeinert wurden, als die Proben im wahrsten und reinen *Sinne des Wortes* hitzig waren.

Diese Vielfalt von Zuständen, die Valeriu Anania vorschlägt, bereichert den historischen Moment in gleicher Weise wie das Weihnachtslied – selbst ein schwangeres Lied, dem eine gewisse Aufhebung durch apologetische Anrufung folgt. Eine solche Verleugnung ist nur dem Anschein nach eingeschrieben, weil sie durch die Wiederholung und Überarbeitung des ursprünglichen Ereignisses in Richtung der positiven Seiten verklärt wird.

Vielleicht hat die aszetistische Philosophie der Sünde hier eine viel zu theologische Bedeutung, aber die Dialektik appelliert speziell an die Moralität, ein semantisches Merkmal sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne in Bezug auf die Askese, die als solche auf einen *de facto* doxologischen Zustand ausgerichtet ist, gleichsam übertragen und in eine Verzückung des Kosmos versetzt.

Nicht selten zieht es der Dichter vor, in die Hocke zu gehen und diese Tiefe zwischen seine Augenlider zu pressen, wie auch in dem Gedicht *Purpura* zu sehen ist: „Die große Zeit hockt in einer Muschel/ Und singt/ Das kleine Nichts, in der trüben Sonne./ Warum fliegt der rechte Pfeil des Weißen/ Die Wolken durch den Raum,/ Undurchsichtige schwarze Himmel/ Aus pechgefrorenem Teer/ Mit gefrorenen Sternen/ Auf dem armen Lande zeigen,/ Höre, vom Altar, das Heilige.“[21]

Das Werk von Valeriu Anania wird weiterhin auch unter einem diachronen Gesichtspunkt betrachtet werden und somit ein Trio von Registern vorschlagen, das die Schöpfung miteinander verbindet und formt. Trotz dieser Gegensätze behält die Poetik den versöhnlichen Grundton bei, der den Eindruck einer diotomischen Struktur hinterlässt, erzählerisch-spielerisch, zugegebenermaßen etwas ungeeignet für die Lyrik, aber eine fiktionale, tief intellektualisierte Rolle erfüllend: „Die Wolken durch den Raum, da sie dir zeigen/ Undurchsichtige schwarze Himmel/ Von gefrorenem Pech/ Mit gefrorenen Sternen/ Auf dem armen Land,/ Du lauschst vom Altar auf die Sonne/ Wie der Hund von der Erde singt,/

[21] Valeriu Anania, *Einhundertundein Gedichte*, a.a.O., S. 45.

Du gehst in der Morgendämmerung auf den Spuren des Windes,/ Du machst deine schwingenden Flügel durch die Luzerne,/ Du spielst unter dem Mond mit der Waldmutter/ Und du wirfst mit den Adlern/ Hochzeiten auf die unberührten Krater./ Tief zwischen den Augenlidern,/ wird die Begeisterung des Lichts im Tod ertränkt.“[22]

Auch diese Passage aus dem Gedicht *Purpura* überträgt diese Auffassung der Auferstehung als eine Befreiung von der Krankheit des Todes. Auch bei Valeriu Anania können wir diese Perspektive eines geografischen Selbst, eines im Geiste verklärten Pilgers, der ständig unterwegs ist, einnehmen. Dank der Vielfalt der Landschaft wird er immer wieder auferweckt, gelangt von einem Zustand in den anderen und wartet auf das Licht wie ein vorweggenommenes Wunder, das sich noch in einem fleischlichen Zustand befindet, aber von den zeitlichen Unzulänglichkeiten befreit ist und versucht, die unendliche Erfüllung zu suchen – das heißt, derjenige, der die Erfüllung souverän ausübt, „lernt zu sehen, zu verstehen und Wunder auf Wunder, Geheimnis auf Geheimnis und Erscheinung auf Erscheinung zu durchdringen, wobei er in jedem Augenblick erleuchtet wird.“[23]

Deshalb hat der Schriftsteller aus Vâlcea der heiligen Literatur nicht die Verzückung oder den Ausbruch ungesunder Zustände vorgeschlagen, sondern versucht, auf der Ebene des Grundgedichts ein klares Plädoyer zu finden, das die dramatische Stimmung nicht vertieft, sondern sie moralisch besänftigt. Das göttliche Licht oder der gleichmäßige Zustand ist nicht als Ekstase zu verstehen, sondern als ein anfälliges und funktionierendes Selbstbewusstsein – sonst auch als göttliches Urteil übersetzt.

BIBLIOGRPAHY:

1. Anania, V.B., Erzbischof von Klausenburg, *Arbeitshefte – Bibelwerkstatt* in einer von Călin Florea herausgegebenen und bearbeiteten Ausgabe, Renașterea Verlag, Cluj-Napoca, 2003
2. Anania, Valeriu, *Einhundertundein Gedichte*, Anthologie der Gedichte, Vorwort, bibliografische Anmerkung und Auswahl kritischer Referenzen von Diana Câmpan, Verlag der Rumänischen Akademie, Bukarest, 2021
3. Anania, Valeriu, *Gedichte*, Vorwort von Petru Poantă, Zeitleiste von Ștefan Iloaie, Polirom Verlag, Iași, 2010
4. Die Heilige Schrift auf Rumänisch, Gespräch mit Erzbischof Bartholomäus, aufgenommen von Costin Nicolescu, in der Zeitschrift „Alpha und Omega“, Beilage – „Cotidianul“, 21. Januar 1994, *apud Logos. Erzbischof Bartholomäus von Klausenburg im Alter von 80 Jahren*, herausgegeben von Arch. Ștefan Iloaie, Kulturbeauftragter, Renașterea Verlag, Klausenburg, 2001
5. Evdokimov, Paul, *Die Kunst der Ikonographie. Eine theologische Betrachtung der Schönheit*, Sophia Verlag, Bukarest, 2014
6. Gadamer, H. G., „Die ästhetische Erfahrung in der religiösen Welt“, in dem Werk *Aktualität der Glaube*, übersetzt von Val. Panaitescu (Valeriu Stoleriu), Polirom Verlag, Iași, 2000
7. Juvenal, *Die Satire*, Sammlung von Klassikern der Weltliteratur, Univers Verlag, Bukarest, 1986
8. Boldișor, Adrian, *Eine orthodoxe Sicht auf den Namen von Rudolf Otto*, in „Ziarul Lumina“, 23. Oktober 2010. Siehe auch https://ziarullumina.ro/actualitate-religioasa/stiri/privire-ortodoxa-asupra-numinosului-lui-rudolf-otto-20708.html. Letzter Zugriff am 24/12/2023. Um 13:55 Uhr.

[22] *Ebd.*
[23] Pater Ovidiu Moceanu, *Der Traum und das Königreich. Bausteine zur Theologie des Traums*, a.a.O., S. 80.

9. Stancu, Constantin, *Schwarz auf Schwarz, wenn die Sprache versiegt.* Siehe auch https://costyconsult.wordpress.com/2014/02/27/aurel-pantea-poezia-fara-varsta-cateva-cuvinte-de-la-negru-pe-negru-la-nimicitorul-care-te-priveste-in-ochi-nu-omul-filozofilor-doamne-nu-omul-teologilor-nici-creatura-politicienilor-la-min/. Letzter Zugriff am 09/12/2023. Um 21:30 Uhr
10. Totorcea, Ștefana, *Erzdiakon. Mihail Bucă begrüßt das Jubiläum der Kirchensänger im Jahr 2023*: Ihre Arbeit wird gewürdigt. Siehe auch https://basilica.ro/arhid-mihail-buca-despre-anul-comemorativ-2023-cantaretul-este-teolog-si-marturisitor-transmite-teologia-prin-cant/. Letzter Zugriff am 23/12/2023. Um 13:50 Uhr

THE BLACK BODY AS SPACE AND THE "HAIRITAGE" ISSUE IN *AMERICANAH*

Georgeta Matei
Assist. Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: This paper examines the Black female body as a dynamic site of self-knowledge and cultural negotiation in Chimamanda Ngozi Adichie's novel Americanah (2013). Through a close analysis of Ifemelu's experiences, the article argues that bodily markers such as hair and body size serve as visible sites of identity construction, resistance, and adaptation across transnational contexts. Drawing on Smith and Watson's framework for reading embodiment in life narratives, the study explores how Ifemelu's evolving relationship with her body and hair reflects broader processes of racialization, assimilation, and cultural transformation. The body becomes an alternative space of agency and contestation against normative notions of beauty and femininity shaped by Eurocentric standards. By linking hair politics to narrative structure, the paper highlights how Adichie metaphorically aligns hair braiding with storytelling, offering a powerful commentary on diasporic identity, belonging, and the reclamation of heritage.

Keywords: Black body, race, identity, beauty politics, hair culture

The Black female body is a medium of cultural and racial difference. The way Ifemelu dresses and styles her hair in America makes her body a place of cultural and racial performance through which she shows her social persona and beliefs to the world/ the Other. At the same time, she uses her body to negotiate cultural norms and even contest normative notions of femininity that determine the relationship with other bodies, sites, or behaviors.
Inspired by Smith and Watson's "tool kit" on reading the body of autobiographical subjects, we interrogate the cultural discourses and metaphors that define and distinguish the Black body from the perspective of cultural knowledge production and female agency. Below, we reproduce and, where necessary, rephrase the questions they pose for a potential reading of life narratives that bring embodiment into focus (Smith and Watson, 2001/2010: 175).

When and where does the body become visible in the narrative?

The narrator introduces the body as a site of social, economic, cultural, and racial differences in the novel's first pages. While waiting for the train at Princeton Junction station, Ifemelu observes the people around her - "all of them white and lean, in short, flimsy clothes." (Adichie, 2013/2017:4). When she arrives in Trenton, she notices that "The platform was crowded with black people, many of them fat, in short, flimsy clothes" (4). She also reminisces about her first-year-in-America subway travels to Brooklyn: "She was struck by how mostly slim white people got off at the stops in Manhattan and, as the train went further into Brooklyn, the people left were mostly black and fat" (4). Also, she soon learned that "fat" was a bad word in America, "heaving moral judgment like 'stupid' or 'bastard'" (5), and she banished the word from her vocabulary. However, the word came back to her after almost thirteen years spent in the US when a stranger made a mildly-offensive comment about her body size. Back home, she looked in the mirror, and

She said the word "fat" slowly, funneling it back and forward, and thought about all the other things she had learned not to say aloud in America. She was fat. She was not curvy or big-boned; she was fat, it was the only word that felt true. (6)

With this blunt honesty, she writes her blog posts on race, gender, and body size to reveal the underlying racism of America, on the one hand, and the sometimes self-imposed expectations to assimilate Western standards of beauty by Black women, on the other.

Body size and skin color are signifiers not just of race but also of privilege and class in close connection to locality. Ifemelu distinguishes the rich slim white Princeton and Manhattan folk from the poorer fat black people. Body size is also a marker of cultural difference that highlights the dissonance of Nigerian And American perspectives on weight loss between Nigeria and America. "You know, at home, when somebody tells you that you lost weight, it means something bad," says Ginika while recounting her early experiences in America. "But here somebody tells you that you lost weight, and you say thank you" (Adichie, 2013/ 2017: 124).

Which parts, functions, or feelings of the body make it visible? How does it become visible?

Besides body size, hair is a crucial signifier of Black femininity and identity explored in the novel. Labeled as a "race metaphor" in one of Ifemelu's blog posts (Adichie, 2013/ 2017: 296), the hair matter represents the cultural lens through which Adichie addresses inequality and discrimination within American society. Also, the way Ifemelu wears her hair marks particular stages in her identity development. The transgression from relaxed to natural hair is one of the critical moments of revalorizing ethnicity and reasserting roots.

In Ifemelu's America, the perception is that for a black woman to look professional, she must not wear her hair braided, or in corns, or Afros. Soon after she moved to the US, Aunty Uju told Ifemelu, "I have to take my braids out for my interviews and relax my hair (…). If you have braids, they will think you are unprofessional" (Adichie, 2013/ 2017: 128). Similarly, she is counseled to straighten her hair when she gets a job interview. Ruth, her "caramel-skinned African American" college counselor, tells her: "Nobody says this kind of stuff, but it matters" (Adichie, 2013/ 2017: 204).

What does that visibility mean?

In terms of cultural knowledge, natural Black hair or ethnic hair, whether worn in braids, cornrows, or Afro, is the antithesis of looking professional and the opposite of the Eurocentric beauty standard of straight hair that subdues many Black women in America. Her Aunty Uju exemplifies the internalization of sich hair aesthetics and politics that place straight hair on a higher level than "coarse, coily, kinky or, or curly" (Adichie, 2013/ 2017: 297) hair when she says that "there is something scruffy and untidy about natural hair" (216). She, thus, assumes that straight hair is the norm and signifier of beauty, which implies a devaluation of black hair not only by the mainstream society but also by black women themselves:

Some black women, AB and NAB, would rather run naked in the street than come out in public with their natural hair. Because, you see, it's not professional, sophisticated, whatever, it's just not damn normal. (297)

As pointed out by Adichie in many of her interviews, negative connotations come with the issue of Black women wearing their hair naturally as they can be perceived as political, radical, or at least difficult. By attaching stereotypically negative assumptions about someone's character and behavior based on hair styling, Adichie draws attention to a mainstream valorization of whiteness and, implicitly, a negation of Black bodies in American society. Straightening hair is claimed as a precondition of employment and social inclusion on a larger scale. Of course, styling cannot erase the apparent racial difference, but it can raise one's chances of employability and even access to a higher status. This is the point of one of Ifemelu's blog posts in which she comments on the "magic negro" presidential couple:

Imagine if Michelle Obama got tired of all the heat and decided to go natural and appeared on TV with lots of woolly hair or tight spirally curls. (There is no knowing what her texture will be. It is not unusual for a black woman to have three different textures on her head.) She would totally rock, but poor Obama would certainly lose the independent vote, even the undecided Democrat vote. (297)

Perceived in terms of cultural knowledge production, Adichie's weaving of the topic throughout the novel raises collective awareness and highlights the importance of cross-cultural conversations about the underlying silencing and policing mechanisms of the Black immigrant in American society.

How are the protagonist's body and visibility tied to the community she comes or arrives in?

Ifemelu's black body becomes visible only after she arrives in America. Mobility enables her to become aware of the fact that blackness is a historically and culturally specific racial signifier. Being socially and culturally imposed on her body in America reconfigures her self-image and how she perceives other women of the same cultural background or skin color across cultures and locations.

Ifemelu reflects critically on the values of her culture in relation to the other and realizes that racial difference is a cultural construction thrust upon her. After undergoing painful experiences related to her hair, she longs for authenticity and learns to question the social, political, and cultural realities that construct her identity. Living abroad makes Ifemelu conscious of being Black and allows her to accept this aspect of her identity. One of the key moments in her self-development is represented by her unexpected decision to cut her straightened hair. When she later shows up to work with her short Afro, one of her colleagues asks, "Does it mean anything? Like something political?" (213), suggesting that a Black woman's natural hair is always political. This leads us to the next and final questions we pose regarding the protagonist's body and hair in and outside the contours of the text.

What cultural and political meanings are attached to the protagonist's body and hair? How else can we read hair aside from being the ultimate "race metaphor" in Adichie's narrative?

In one of her interviews (2014), Adichie notes that the hair salon is a highly politicized space used to discuss race. She also sees it as a subculture that goes beyond Black hair aesthetics and politics. In this sense, the hair matter creates room for a raw discussion of immigration, assimilation, and what it means to be away from home for women of African descent.

The beauty parlor Ifemelu goes to in Trenton to have her hair braided displays an intriguing intercultural and interracial mix that is based on Adichie's extensive experience with hair braiding salons. In the novel, the salon is presented as a heteroglossic space of shared Africanness, run by two Malian sisters, Mariama and Halima, together with a Senegalese worker, Aisha. The narrator presents the interplay between their Africanness and American versions of their selves and the interchangeability of "masks" in accordance with their mercantile interests. Their customers range from Nigerians and South Africans to African Americans and even white Americans who want braids. In comparison to the latter categories of customers, Ifemelu is considered their "African sister." Moreover, a distinction is rapidly created between African Americans and immigrants of African descent when a young African American woman leaves the salon and becomes an object of gossip and prejudice for having two children:

After she left, Mariama said, "Very small girl, and already she has two children."

"Oh, oh, oh, these people," Halima said. "When a girl is thirteen already, she knows all the positions. Never in Afrique!"

"Never!" Mariama agreed. (Adichie, 2013/ 2017: 103)

Africanness is a cultural and territorial category often misunderstood in *Americanah's* society. Africa is a diverse continent where multiple cultures and nationalities coexist. This is metonymically represented by the hair salon, where African diasporic subjects can forge bonds of commonality based on their shared black immigrant experience and cultural heritage. Sneddon (2018) posited that "the hair salons are located on the periphery of white America but are central to black America." The novel suggests that "Africa is in America, in the heterotopias of the contemporary world." (16).

As regards the political meanings attached to Black hair as explored in *Americanah*, and the way it influences beauty, power, and social standards, the subject has been widely discussed in critical literature in the past two decades (Banks, 2000; Barnett, 2016: Tate, 2009, 2015, 2017). In Adichie's novel, hair is an essential metaphor for racialized beauty, highlighting the anxieties and pathologies in mainstream American society surrounding the good vs. bad hair dichotomy. Shirley Anne Tate (2009) states that styling one's natural hair does not necessarily come from a desire to be white or from what Jeffreys (2005) phrases as the "search for white beauty." The scholar points to the pressure made on the racialized Other in Western cultures to adopt an assimilationist standpoint and implicitly a more Western aesthetic by perceiving Black natural hair as political or threatening to the white hegemonic standards of beauty. Tate (2009) engages with other theorizations and interrogations of white vs. black beauty politics and terms this issue a continuing racialization of beauty in a society in which skin and hair continue to matter" (17). Through the lens of Tate's approach to black hair styling, with no braids and no Afro, Adichie's female characters look less ethnic, and so they appear to be less radical and politically threatening to their white counterparts, and even to their black "sisters" who voluntarily immerse in a kind of mainstream Americanity by relaxing their hair. In her conversation with Moussa Mchangama in 2022, Adichie again highlighted the impact on the identity of one's position within a culture and society: "We are situated socially and politically, and that shapes our worldview." As regards the "hairitage" matter we explore in this section, we would add that locality also shapes our body and self-image. Adichie learned that being Black meant something in America, and as much as she tried to resist the identification with all the negative assumptions thrust upon the Black body, it was difficult not to internalize different beauty standards. Her experience parallels Igemelu's stage of ambivalence and doubling in her journey when she fakes an accent and relaxes her hair for better social and cultural inclusion prospects.

To sum up, Black natural hair is perceived as the antithesis of what is beautiful and desirable in mainstream thinking, and so Black women internalize negative stereotypes thrust upon their hair and identity. Adichie's novel implies that wearing hair according to Western white standards of beauty and styling (straight hair as opposed to ethnic hair) is a way of negating one's identity.

The good vs. bad hair dichotomy takes the discussion on a different level of abstraction when pointing to the "good hair" paradigm as not only to the eurocentric beauty standard of straight but, on a larger scale, to hegemonic standards of (self-)expression. Alternatively, suppose we identify the "bad" counterpart as the ethnic way of self-expression both in terms of hair styling and writing. In that case, we can read Ifemelu's decision to go natural as an act of subversion. She subverts the conventions of white-imposed beauty standards and the traditional Western notion of pure genres. From this perspective, we read black hair styling as a race metaphor and a metaphor for self-referential ethnic writing. Hair braiding figuratively relates to storytelling and is intimately connected to both the protagonist's and the author's

reassertion of roots and heritage. As Ifemelu gets her hair braided in the Trenton beauty parlor, her life story unfolds, interweaving a mix of styles, timelines, and affective geographies. As Ndaka (2017) also points out:

Adichie invites us to contemplate the braiding of hair alongside the weaving of narrative. As the braiding goes on, so does the telling, tangling, and untangling of the life experiences of the female characters. In the process, Adichie portrays a rich tapestry of personal narratives of immigration, womanhood, love, longings for home, race, and aesthetics. (110)

BIBLIOGRAPHY:

1. Adichie, C. N. (2017). *Americanah*. London: 4th Estate. (Original work published in 2013).
2. Adichie, C.N. (2022, June 14) Chimamanda Ngozi Adichie: "If we lived in a more fair world,
3. I would be lying in bed reading poetry". [Video]. Det Kgl. Bibliotek. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=emocpBaLZRA
4. Banks, I. (2000). *Hair Matters: Beauty, Power, and Black Women's Consciousness*. New York & London: NYU Press.
5. Barnett, M. (2016). "The politics of black hair: A focus on natural vs. relaxed hair for African-Caribbean women." IDEAZ, 14, pp. 69-150.
6. Jeffreys, Sheila. *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in the West*. Routledge, 2005.
7. Ndaka, F.M. (2017). "Rupturing the Genre: Un-Writing Silence in Chimamanda Ngozi Adichie's Americanah." *Wagadu: A Journal of Transnational Women's and Gender Studies*, Winter 18, pp. 101-123.
8. Tate, S. A. (2009). *Black Beauty: Aesthetics,Stylization, Politics*. London: Ashgate.
9. Tate, S. A. (2015). *Black Women's Bodies and The Nation. Race, Gender and Culture.* London: Palgrave Macmillan.
10. Tate, S. A. (2017). *Black Skins, Black Masks Hybridity, Dialogism, Performativity*. London: Routledge (Original work published in 2005).
11. Smith, S. & Watson, J. (2010). *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives.* (2nd ed.). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
12. Sneddon, J. (2018). Hair salon politics: Black hair care and African American identity. *European Journal of American Studies, 13*(4), pp. 1-17.

BETWEEN ELUSIVENESS AND PARODY: TRUMAN CAPOTE'S *BREAKFAST AT TIFFANY'S*

Dimitrie Andrei Borcan
PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: This début novella of Truman Capote (1958) has ensured him success through its masterful elusiveness in the description of characters (especially the heroine), and his indirect point-of-view, using an anonymous character's narration, which renders the story very subjective and uncertain. Besides, the reader can easily notice, starting from the characters' names, and using their contradictory quotations, that the novella is clearly a parody of the romances in fashion at the time, and it is full of quality humour besides its serious questioning of the social and personal values, such as freedom, authenticity, belonging.

Tiffany's becomes here a symbol that unifies social success with inner peace and a sense of home. The contradictory heroine is both an upstart and an independent wanderer, who loves her autonomy more than wealth Truman Capote delineates her with sympathetic humour, without idealising her moral frame, She has strong values, but also serious fakes. Her story remains elusive because she wants herself to be secretive. Like her cat, who the reader cannot avoid to compare her to, she is both independent and comfort-loving.

The crowd of characters surrounding her are funny caricatures, making the novella a comical portryal of the socialites of the America of the 1940s. .

Key words: Tiffany's , freedom, authenticity, belonging, elusiveness.

It is so difficult to define the plot and characters of Truman Capote's *Breakfast at Tiffany's* unless you do not frequently use the terms "uncertain" and "uncertainty." Thus, the main character, suggestively named Holly Golightly (a jocular name) remains undefinable to the end of the novella, and its best approximate characterisation is the similarity to her nameless tomcat. The red cat is left nameless on purpose, because a name would mean its appropriation, its deprivation of independence. The cat, like its mistress, loves luxury, a "Tiffany"-style of life, and, at the end of the book, when it is abandoned near some dustbins that could provide food waste and rats, it is found out, after a long search, in the window frame of a wealthy house, between lace curtains and flower pots that speak of wealth. The cat definitely resembles its mistress in character and life choices.

The narrator is also an unnamed character, initially called by Holly's brother's name Fred, as if to settle a brother-sister relationship between the two main characters. She is an enigmatic very young woman with an unknown past, with an age, as it is specified, more on the girlish side, but seemingly aspiring to be a wealthy socialite, living in New York in the 1940s, with and among wealthy elderly men. The narrator is a debutant writer, intrigued by her, growing friends with her and possibly falling in love with her.

Holly's physical portrait is far from ideal: she permanently wears dark glasses which are medical, for a squint, her big eyes are a combination of green, blue and brown dots, her hair is an equally many-coloured combination of various shades of blonde, white and light brown strands. She has an upturn nose and an oversized mouth.

The sexual content can still be controversial nowadays. Homosexuality is referred to indirectly, but Holly often refers to lesbians in disparaging ways ("dykes" are good at housekeeping and cooking, the police officer is a "bull dyke"). The dialogues include racial epithets that could lead to Capote's description as a racist.

When Mag, Holly's friend, marries Holly's millionaire obese fiancé (to be the latter's fifth wife), Mag's former fiancé, Brazilian diplomat José, a macho man, moves into Holly's apartment, in a comical castling, an exchange of lovers and of character types. Holly the ungifted cook, starts a cooking career and to prepare intellectually for her married life, she starts learning Portuguese for her Brazilian fiancé, launching two failing careers for his sake, beside a pregnancy. Everything she does is a funny acting, without odds of success, and will end disastrously, as José leaves her, she loses "her heir" and her household experience avails to nothing.

Horse-riding signifies freedom for Holly, but it also turns out to be the greatest of all her disasters, as the riding session ends with an abortion and an accident for her friend, the writer, and, moreover, with Holly's arrest for passing reports from the Sing Sing prison, from Sally Tomato to his lawyer and right-hand. She is arrested for passing "weather reports" from Sally to his man, without even knowing what they might signify or be used for. So, her marriage plans, her pregnancy, her voyage to Brazil, her freedom dreams, everything fails pathetically, and she has no other solution (after cowardly José leaves her with a letter), than being freed on bail by her talent agent, and then flying away from the country surreptitiously to Brazil and then to Argentina. She is turned by hazard from a diplomat's wife into a fleeing convict runaway, a steep fall.

The macho José proves to be a coward, not much in love with Holly, since he sends his cousin to collect his clothes secretly from his fiancée. Holly's apartment and leave a farewell letter to her. The genderless baby-faced millionaire Rusty Trawler ends up to be the most married man in the book. The stuttering immensely tall friend Mag Wildwood proves to be the femme fatale who abandons both her fiancé and her best friend for her best friend's lover's wealth. Everybody turns out funnily to be an unexpected actual someone else, with Holly having to go "lightly" through all these mishaps.

Holly decides to give up bail and fly to Brazil on her own. She knows that she will never be able to return to the U.S.A., but she is sure she does not want to return because she cannot testify against Sally Tomato, who has always been kind to her. She is more scrupulous than the people surrounding her. The author collects her clothes and her cat, which is abandoned near some dustbins for a brief while only. Full of remorse, Holly commands the narrator to start a long search for the cat to recover it and care for it.

No authorities care much to find Holly abroad. Later, she writes to the narrator to announce him she has found a rich married lover with seven kids. However, she has written no address on the postcard, so, he cannot correspond with her. He "loves her enough to forget myself, my self-pitying despairs, and be content that something she thought happy was going to happen." (Capote 94). He is content, unselfishly happy for her. He thinks that, like her stray cat, she will find a cosy home to live in. It is a parodical ending to report a heroine's story ending to a stray cat's story and values, to identify them to one another.

Holly's life and the narrator's relationship with her are marked by insecurity. Her arrest is her deepest fear come true. She has always had a fear of being caged. It is suggestive that she presents her friend with a stylish bird cage at Christmas. Also, she refuses to give her cat a name for fear this may deprive it of autonomy. Flying away is literally Holly's only choice to remain free. She gives up the wish to have a home when she leaves for the airport as a fugitive. The main character of the novella, Holiday "Holly" Golightly**,** is a socialite girl whose income comes as cash gifts from the wealthy men she socializes with. Holly is enigmatic, with strong opinions on freedom and belonging Holly Golightly lives in a double bind. Although she expresses a deep need for personal freedom, she privately longs for belonging and a home. As she is a socialite in the 1940s New York, and the image of worldly independence, she tries hard to reconcile her outward identity and her desire for human connection. The people around her find themselves sometimes captivated, but at other times offended, by her carefree habits. Holly

is a liberation for the men she flirts with and sometimes sleeps with, but she also does not feel guilty of disturbing her acquaintances and neighbours.

Holly values honesty and criticizes false pretensions, even if this is the norm of the circle she lives in, even if she behaves falsely herself. The ironic association of Holly's outer role and her inner self are mirrored in the image of the jewellery store Tiffany's, a place she associates not with luxury but with the safety, calm of a home, a feeling of peace she does not feel anywhere else, financial security and social stability. She voices this yearning only in her moments of intimate friendship with the narrator, when she is most vulnerable. Holly dreams of settling on a ranch by the sea in Mexico with her brother Fred to raise horses together. Her greatest vulnerability is triggered by learning that her brother has died at war and her dream crashes down. When she feels that she is going to lose her new home and family (as the narrator gives her José's letter), she defends herself from the shock by putting on heavy makeup, dark glasses and dressing up. The reader will never find out what has happened to Holly, whether she has found a home or not. .

The other characters of the novella are described in the same delusive and parody note. The unnamed narrator is an aspiring writer who lives in the same brownstone building as Holly Golightly and has a platonic friendship with her. The reader views the entire story from his perspective.(if it had been told by other characters, it would have been different) .

Joe Bell is the owner of a bar close to where Holly and the narrator live, who is friends with Holly although he is a "hard man to talk to." Joe and the narrator share an affection for Holly, rather a protective instinct, which they also share with Doc Golightly. Joe is a bachelor with interests such as musical theatre and flower arranging. Joe books a ride to the airport for Holly even though he disapproves of her running away. He acts as a tool to move the plot along, and as an example of how magnetic Holly's personality is.

Fred is Holly's brother who is fighting in World War II. She pictures as kind and "simple." (i.e. so simple minded that he needs three years for a school grade). While Holly's brother Fred never appears directly, his absence is due to his fighting in World War II, which haunts Holly. She remarks on Fred's kindness "We used to sleep four in a bed, and he was the only one who ever let me hug him on a cold night." Fred "didn't care about anything in this world but horses and peanut butter. But he wasn't dotty, just sweet and vague and terribly slow…." (Capote 23) Holly's love of horses connects her to Fred. He exists less as a character than as a symbol of Holly's dream of a home. Fred's death serves as a reminder of the war.

The war impacts the characters, from Holly losing her brother to everyone having to deal with rationing of certain consumer goods. Holly and Mag's conversation about Mag's relationship with the Brazilian diplomat José Ybarra-Jaegar expresses the patriotic attitudes of the time. Mag, nationalistic, celebrates America, whereas Holly has an internationalist outlook of curiosity about the world beyond U.S. borders. New York is a comfortable environment for a character as cosmopolitan as Holly Golightly's.

"Sally" Tomato is a Sing Sing prison convict who pays Holly to visit him every Thursday and to deliver information to Oliver O'Shaughnessy in the form of eccentric coded "weather reports". Although he is arrested for bribery, he is the leader of an international drug-smuggling cartel. Sally Tomato is another character who does not appear directly in the novella. He has an affectionate relationship with Sally, and stands by him even when faced with the threat of legal trouble. He, in turn, wishes Holly well when he learns that she plans to marry José. He even arranges for $500 as a wedding present. Sally's presence in the narrative reminds the reader of Holly's empathy toward caged beings. His death in prison, of a heart attack, serves as a validation of her belief that living creatures shouldn't be caged. His name, like most names in the novella is jocularly comical: Salvatore Tomato. At the end of the story, on finding out that José Ybarra-Jaegar has cut off their engagement, Holly decides to fly to Brazil. She does

so to avoid testifying against Sally Tomato. After she leaves the country, the narrator loses touch with her. He never finds out what happened to Holly, so Holly's fate remains unknown. Doc Golightly, whose portrait resumes disgustingly to his "always smelling of sweat and tobacco," is an elderly veterinarian from Texas who took in Holly and Fred when they were young and married her when she was fourteen, a paedophilic marriage (and, she says, illegal). Holly ran away from Doc Golightly, her brother Fred, and her stepchildren because of her desire for autonomy. Doc thinks that Holly had no reason to run away, because she received good treatment. However, Holly was only fourteen when she got married to Doc only because he took her and Fred in and showed them kindness. Holly is a wanderer throughout the book, and being tied down is an unhappiness for her. She feels the need to find a place where she belongs, therefore she did not believe she belonged with Doc.

"Rusty" Trawler, one of Holly Golightly's wealthy visitors, obese and baby-faced, the epitome of sexual impotence and money potence, who has formerly been married four times, gets married to Mag Wildwood, Holly's friend.

Mag Wildwood is, as her name suggests, gigantically tall. She is a permanently stuttering model who lives with Holly Golightly, and surprisingly, marries Rusty Trawler, Holly's lover, because he is richer than her Brazilian fiancé.

José Ybarra-Jaegar is a moustached macho Brazilian diplomat who dates Mag Wildwood and later gets engaged to Holly. His Latin love story is abruptly cut off when he but breaks off the engagement in a cowardly manner because she is arrested. Holly briefly carries the child of José Ybarra-Jaegar, the Brazilian diplomat she becomes engaged to. After her arrest, she nearly dies during a miscarriage. She expresses gratitude for the miscarriage after learning that José has called off their engagement.

O.J. Berman is a talent agent who previously tried to make a movie star of Holly and now is disposed to pay her bail.

O'Shaughnessy is Sally Tomato's lawyer, to whom Holly delivers ridiculous coded "weather reports" and from whom she receives money after her visits to Sally in prison.

Mr. Yunioshi is another tenant of the brownstone where Holly and the narrator live, a photographer from Japan.

Madame Sapphia Spanella is another tenant of the same building, a prim intrigant who has an conflictual relationship with Holly and tries hard to have the other tenants turning her out of the building.

The narrator supplies very little information about himself. His disinterest in talking about himself is so extreme that his name is never revealed. He is referred to as Fred, as Holly remarks that he reminds her of her brother Fred. His allowing Holly to call him Fred shows his affection for her. His lack of name allows him to act as the reader's point of view. His friendship with Holly has ups and downs. His affection is fragile and a conversation in which she insults his writing makes him want to hit her and causes a split between the two. His feelings for her are complicated when he believes her to have married Rusty Trawler, and later when she gets engaged to José Ybarra-Jaegar. He admits to his jealousy of these.

The story is told in the first person by the unnamed narrator. This device allows Holly's inner life to remain mysterious. The use of a first-person narrator, rather than an all-knowing third-person narrator points the reader's attention to how Holly is perceived by those around her. The narrator's own feelings about Holly and limits on the information he knows about her influence the reader's perception of Holly, questioning how Holly might be if the story were told from a different point of view, by another character, or by herself.

The novella explores the themes of 'belonging', 'authenticity' and 'freedom.'

Holly repeatedly deals with the concept of 'belonging'. She and her brother Fred were orphaned, and the only person she seems to associate with her idea of home is Fred. She moves through life trying to find a way to obtain a sense of home, but she struggles to find it without

sacrificing freedom. She admits to dreaming of buying some land in Mexico to raise horses with Fred.

One of Holly's greater struggles is trying hard to feel comfortable anywhere. She feels calm when she is at Tiffany's, the jewellery store, which is to her what a home should feel like. After Fred's death, Holly is obsessed with homemaking to prepare for her life with José, trying to fill the void of a potential home. When Holly sets out to leave the country, she releases her cat in the neighbourhood. Shortly afterward, she realizes that the cat and she were mutual homes.

"Be anything but a coward, a pretender, an emotional crook, a whore: I'd rather have cancer than a dishonest heart." (95) Holly says that she'd "rather have cancer than a dishonest heart." (Capote 95).

Despite her incongruous behaviour, Holly genuinely cares about maintaining her authenticity, stating that she wants to stay herself when she becomes rich. The narrator has a high view of Holly however, he calls her an "utter fake" after their conflict. Holly makes this declaration during a conversation about her relationship with José. To her, dishonestly can be fun, but having a dishonest heart is self-destructive. This moral code is a contrast to the world of the wealthy and the elite, where cynicism is routine.

Holly loves 'authenticity'. She claims that all "whores" are dishonest, and she has tried to love all the men who supplied her with money. In other parts of the book, she is dishonest – lying about Mag Wildwood to make her seem sick with venereal diseases to those at her party, or lying to jealous Mag, claiming to be a lesbian when questioned whether she slept with José. She even changes her speech with French phrases to hide her humble hillbilly origins.

"I'll never get used to anything. Anybody that does, they might as well be dead." (Capote 30)

This remark by Holly, during her first conversation with the narrator, describes Holly as unwilling to submit to the enclosing her restlessness. It speaks to her determination to live on her own terms. This feature of Holly's is attractive to some, like the narrator and Joe Bell, but unattractive to others, like Mag Wildwood and Madame Sapphia Spanella. 'Freedom' is focused in Holly's flight from her marriage to Doc, her empathy for Sally Tomato, and her getaway in the book's ending. Holly shows concern for the freedom and autonomy of all the creatures around her. Her insistence that the bird cage she gives to the narrator should never be filled with a bird, her discomfort at zoos, show a projection of her anxiety about her freedom onto the outside reality. Psychological independence is another aspect of Holly's personal aspirations of freedom and manifests as an unwillingness to accept intimacy with people, and a tendency to flee if she feels her secrecy in jeopardy. She is uncomfortable on allowing others to have too much information about her. Holly deflects when asked questions.

Holly has few close personal relationships. She considers the idea of "settling down" as being downright fantastical. The death of her brother brings about a violent breakdown of all her relationships, she feels the need to avoid being affected so deeply by another person.

"Don't wanna sleep. Don't wanna die. Just wanna go a-travelin' through the pastures of the sky" (Capote 50)

This lyric, often sung by Holly with guitar playing on her fire escape, is reiterated several times.. For the narrator, who initially overhears her, the folk song is a remnant from Holly's peasant past. Later he learns that Doc taught her to play the guitar. The lyric expresses Holly's desire for freedom and her restlessness, her being a "wild thing".

The motifs in the novella are: 'the cat,' 'birds,' 'high society,' 'names.'

Holly's 'cat' remains nameless in this book because she describes herself and the cat as "independents" who incidentally cohabitate and she refuses to admit emotions connecting them. Reciprocally, she refuses to confess that her attachment to the cat is combined with not allowing any other creature to impose on her freedom, and of her impossibility to feel at home

anywhere. The cat reflects Holly herself, whose transient nature is that of a stray animal with no home, a wanderer who "goes lightly." Holly's scenes with the cat telltale her desire for companionship. Thus, sometimes, the cat symbolizes a stable home and psychological safety.

Holly's connection to 'birds' is referred to repeatedly, especially in reference to Holly and her husband Doc Golightly. Doc nursed a hawk back to health when it was vulnerable. This vulnerability is Holly's in her childhood, one she avoids to feel at present. Doc tamed a crow and gave it to her –when Holly ran away, the crow fled, too, as two "wild things." Doc describes Holly to be as "talky as a jaybird," She is distressed by the idea of a bird in a cage and seeks freedom herself, both from her former marriage and from imprisonment. Birds are used to express her fear of confinement.

'High society' consistently colours Holly's views through her linking to socialites. Holly moves among social climbers. Many of her acquaintances belong to this world, including Mag and Rusty, criticized by her for obsession with status and reputation, although she resembles them, too. José Ybarra-Jaegar, the most legitimate high class person Holly is connected to, values his status more than his relationship with her when he leaves her at her is arrest. On the other hand, as the most idyllic place she can think of is Tiffany's, an expensive jewellery store, the world of high society, this poses questions about Holly's authenticity in relation to the social world.

Capote makes references to identity captured in a 'name.' Holly Golightly is a name entirely changed from the character's birth name (Lulamae Barnes), and reflects a chosen identity. Golightly is a name she keeps from her former marriage to Doc Golightly, and Holly is a first name she chooses, revealed when the narrator reads the card on Holly's mailbox that her full first name is Holiday, evoking her identity as a wanderer. The intentionality of her name works in Holly's sense of self. The reader never learns the narrator's name, instead she calls him by her brother's name. The lack of identification emphasizes the lack of importance he places in himself. The other unnamed character is the cat, who is never given a name because she sees the act of naming as an acknowledgement of the dependency. To name it would make it part of her home, its belonging to her.

The symbols of the novella are 'the bird cage,' 'Tiffany's'.

Holly gives the narrator a vintage 'bird cage' as a gift, under the condition that he should never keep any living being inside it. When he tries to return the cage to her after their quarrel, she throws it away and he finds it in the trash pile. The bird cage calls attention to the way each of them sees it differently, demonstrating the distance separating them. To Holly, the cage represents a threat to some creature's freedom, and thus the narrator is a man who would be inclined to entrap her if given the chance.

Why "Tiffany's"? It is because this well-known New York jewellery store symbolises for Holly security and comfort, where Holly feels at peace. When discussing her ideal home, she imagines she were at that store. Objectively, Tiffany's embodies the social world Holly has managed to enter, and something more intimate, safety and belonging, a home that she yearns for. Why is the story called *Breakfast at Tiffany's*? Talking about her dreams, Holly tells the narrator,

"I want to still be me when I wake up one fine morning and have breakfast at Tiffany's." (Capote 35)

The fanciful idea of having breakfast at a jewellery store (which had no café in the 1940s) conveys the level of wealth Holly aspires to. Holly believes that being an actress requires lack of ego, and she would like to keep her ego when she becomes rich and wellknown. Holly has a strong sense of identity and wants to protect it. Authenticity is one of the themes of the novella and demonstrates how Holly believes that entering the world of the glamorous upper class causes one to lose theirs. However, will she manage to keep her authenticity and

have a daily breakfast at Tiffany's? The dilemma she is not aware of seems unsolvable. You cannot be a social upstart and still preserve your authenticity and integrity.

BIBLIOGRAPHY:

1. Capote, Truman. *Breakfast at Tiffany's.* Penguin Classics. Dublin: Penguin Random House Ireland. 1961.
2. Capote, Truman; M. Thomas Inge *Truman Capote: conversations. University Press of Mississippi. p. 332. 1987. Retrieved March 16, 2016.*
3. Capote, Truman *Truman Capote - Conversations. University Press of Mississippi. pp. 144–5. 1987.*
4. Clarke, Gerald *Capote: a biography (2nd Carroll & Graf ed.). New York: Carroll & Graf. 2005.*
5. Johnson, A. *" Early stories of Truman Capote, book review". The Independent. (2015).Archived from the original on December 20, 2016. Retrieved October 15, 2016.*

ANTIWAR POSTMODERNISM: KURT VONNEGUT'S SLAUGHTERHOUSE FIVE

Dimitrie Andrei Borcan
PhD, „Ovidius" University of Constanța

Abstract: Kurt Vonnegut's Slaughterhouse Five is a powerful antiwar manifesto in the form of a postmodernist novel, combining features of science fiction, autobiographical novel, novel of war, historical novel and metafiction. It is described as a nonlinear narrative, alternating ongoing time with backflashes, in a disjointed zigzagging story told by a traumatized character, unstuck in time, who travels forwards and backwards through his autobiography and through the history of World War II. This hero stands in for the author, who was himself a prisoner of war in Dresden when the city was bombed by the Allies.

Certain themes of Slaughterhouse Five. like: 'the illusion of free will', the destructiveness of war', 'the importance of sight', are widely dealt with in this novel.
Significant motifs in the novel are: the presence of the narrator as a character, "So it goes", references to Christianity, all marking a simple repetitive style, meant to express self-irony, resignation and acceptance.

Some symbols in the novel are: 'the slaughterhouse', 'the bird who says "Poo-tee-weet?"', 'the colours blue and ivory'.

Key words: slaughterhouse, unstuck in time, science-fiction, autobiography, antiwar

Slaughterhouse Five deals with World War II, focusing on the 13th February 1945 bombing of Dresden. However, at its publication in 1969, the novel was perceived as criticism of the war in Vietnam.

The Vietnam war was unpopular. On the other hand, World War II was seen in the United States as just. Still, Vonnegut's condemning of the unnecessary bombing of Dresden, a civilian centre, contradicts this image of a heroic war. In Chapter 1, the conversation with Mary O'Hare shows that no war is heroic, but cruel and absurd, with characters to be found in a "light opera."In the book there is a character who approves of the Vietnam war, who praises "bombing Vietnam back into Stone Age" (Vonnegut Ch 5) This reminds of the Dresden Bombing, which turned the city into a "moonscape." Billy Pilgrim is "not moved to protest the bombing," considering that war is inevitably in the human nature, a repetitive evil.

Slaughterhouse Five, published in in 1969, is a postmodern novel. In postmodernism, fragmentation is intended and praised. It is accepted that existence is meaningless, destinies are random, history does not mean progress or a unifying set of moral laws. Thus, a critique of society and culture includes a critique of religion, politics, economics. The literary works resulting from such an outlook are generally discontinuous, fragmented.

As a prisoner of war, Vonnegut survived the unjustified bombing of the civilians in Dresden. Dresden is both a metaphorical slaughterhouse and a real one. On February 13th 1945, 130,000 civilians are killed by firebombing here, slightly more than the Japanese killed at Hiroshima by the atomic bomb. Billy Pilgrim and his prisoner mates survive in the basement meat locker, "an echoing meat locker which was hollowed in living rock under the slaughterhouse" (Vonnegut Ch 9), like the author of the novel. Since such a basement holds empty carcasses of dead cattle, the status of the prisoners hidden within it, without identity or rights, is similar to that of carcasses. On generalizing, the whole earth at war becomes a huge slaughterhouse, which would kill large numbers of humans:

"Even if wars didn't keep coming like glaciers, there would still be plain old death" (Vonnegut, Ch. 1)

Earth as a metaphorical slaughterhouse is illustrated again in Chapter 10, with a list of deaths: Robert Kennedy, Martin Luther king, soldiers, the author's father.

In the first chapter, Vonnegut announces that the novel will end with the "Poo-tee-weet?" bird chirping, which may announce the ending of the war by the presence of birds, but which may also announce the disappearance of humans, killed by the bombs. Thus, the birds say "all there is to say about a massacre " (Vonnegut Ch 10) when they chirp. There is no other comment to be made, nothing logical to be said about such a massacre.

"Everything is supposed to be quiet after a massacre, and it always is, except for the birds." (Vonnegut Ch 10)

Why does Billy Pilgrim get "unstuck in time"? If novels generally present events chronologically, going from the past to the future, why could it not be possible and allowed to present events backwards from the future, or even zigzagging backwards and forwards, as it happens in this novel? Here, in apparently insane Billy's mind, there is no beginning, middle part or ending of the story, flashbacks intertwine with fast-forwards, and there is foreshadowing of the Dresden events, precisely predicted to the date, Billy's mind makes a collage of timings and spaces out of his disjointed autobiography. He explains,

"It is so short and jumbled and jangled, because there is nothing intelligent to say about a massacre." (Vonnegut Ch. 1)

Like in a Tralfamadorian novel, events are mixed up disorderly, and are interspersed with messages, equally important when reported to facts. Such a seemingly disordered narrative may convey a deep message about a massacre, about war in general, about the hero's life, about human nature. If humans perceive sequences of time in chronological isolation, Tralfamadorians conceive them as simultaneous, impossible to grasp separately, in three dimensions, but together as an eternal 'now,' in four dimensions.

Also, Tralfamadorians laugh at the concept of free will. Billy comes to accept that both in history and in his life, things happen randomly, chaotically, under no influence of one's free will. Thus, he humbly acknowledges the illogicality of things. As a Pilgrim through time, he has the advantage of the power to recall the happy events of his life more often than the unhappy ones. Maybe, if horrible cruel events cannot be avoided as unrememberable, it would be advisable for humans to avoid their happening. Vonnegut takes advantage of the apparently "telegraphic schizophrenic manner" in which the novel is (dis)organised. The Tralfamadorian logic and perception are useful and admirable for the author to organise his narrative as a bunch of "useful lies".

Notice should be made that, although the biographical events of Billy's life are alternately presented as going forwards or backwards, the events of the war go chronologically towards the bombing of Dresden, as a logical climax. Billy may pass from weeping for cripples begging at the doors to weeping because of the biting wind while marching in the war, for example. Although may be organised in a schizophrenic order, we come to see death striking indiscriminately the characters in the book (e.g. Billy's wife's death by intoxication with carbon mono-oxide, or Edgar Derby's execution for taking an object from a ruined kitchen in Dresden). One can never foretell who the next victim of hazard/war will be. Billy foretells precisely on the radio the bombing of Dresden. However, nobody attaches any importance to his predictions and everyone, like his daughter Barbara, considers him insane. Is he sane or insane? Or has he acquired a peculiar logic of wise insanity, because he can warn the others about the future, and then his insanity is precious, a gift, not something despisable?

He is a sort of Cassandra of the novel, to whom nobody listens while he means everybody's well. His story can be read as both a tragedy, a black humour comedy, an irony of a destiny of an individual against the monstrosity of World War II. By placing himself as a character in the story, Vonnegut, like the protagonist, escaped from a meat store under a

slaughterhouse into the moonscape of bombed Dresden. The novel is the story of a prisoner of war, and that was the precise position that the writer had in Dresden in World War II.

As a postmodern novel, *Slaughterhouse Five* combines different genres, elements of science fiction , historical fiction, war novel, autobiographical novel. Like the Tralfamadorian novel, it has "no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects."(Vonnegut Ch 6) Another postmodernist feature of this novel is metafiction, marking it as a product of imagination. Thus, through Chapter 1, Vonnegut talks about his efforts to produce his "famous Dresden book," the novel itself.

Slaughterhouse Five looks, at a first reading, like a piece of science fiction. The hero is "unstuck in time" and is abducted by some aliens who take him to a zoo on their Tralfamadorian planet to observe him. But the book lacks a definite plot and a villain. The author's father remarks in Chapter 1: "You know – you never wrote a story with a villain in it " (Vonnegut Ch 1) The Tralfamadorians, "two feet high and green, and shaped like a plumber's friends", look rather comical.

The book ends with two autobiographical chapters in which the author refers to his life and his efforts to create the novel. Vonnegut states on the first page: "The war parts, anyway, are pretty much true.". Thus, the novel is historical. Vonnegut provides facts and figures about the bombing of Dresden.

Also, it is a war novel, but one which upsets the conventions of the war literature. It has no battles, no winners, no losers, no heroes, no villains, no beginning, no end. The author simply wants to unmask war as cruel and nonsensical. He does not make it romantical, he does not create suspense. He aims at writing a purely antiwar book.

His style is declarative and simple, with short sentences which are often repetitive, arranged in short paragraphs, between which there is no transition, resulting in abruptness. In Chapter 3, after Billy's group has been captured, they pass German reserves going to the front:

"[The Germans] were festooned with machine-gun belts, smoked cigars and guzzled booze. They took wolfish bites from sausages, patted their horny palms with potato-masher grenades." (Vonnegut Ch. 3)

The cheerful words "festooned", guzzled booze", "wolfish", "horny", "potato-masher" are inappropriate to the seriousness of a war, with the Germans heading to the front. This outlines the absurdity of war and serves to remind the reader that these soldiers are unaware of the reality that awaits them.

Slaughterhouse Five is written in the third person omniscient point of view with interruptions from a first person narrator, Vonnegut. This omniscient perspective also reflects Billy Pilgrim's experience of time. Since he has become "unstuck in time", he knows his entire future and the future of those around him.

The first person narrator who speaks directly to the reader in the first and last chapters is Vonnegut. In Chapter 1, he speaks openly about the writing of *Slaughterhouse Five*, his "famous Dresden book.". He provides details of his wartime experiences. This unusual transparency, including his argument with Mary O'Hare, reveals Vonnegut's desires for transparency.

He interrupts a few times the Billy chapters with first person interventions occurring during the "war parts". In addition, there are other moments that point to Vonnegut's presence. In Chapter 4, Billy gets a phone call from a drunk on whose breath he can "almost smell mustard gas and roses. " (yperite) (Vonnegut Ch. 4). In Chapter 1, he talks about getting drunk and calling his friends "with a breath like mustard gas and roses." These interruptions reinforce the truth of Vonnegut's war stories.

The tone of the book is detached and mocking. Sometimes it is familiar and self-deprecating. He writes in Chapter 1,

"I would hate to tell you that this lousy little book cost me in money and anxiety and time" (Vonnegut Ch. 1)

This confession shows that he does not have a high opinion of the book or of himself as a writer.

Resignation is most clear in the novel's refrain, "So it goes." Vonnegut repeats it every time he mentions death, focusing on the acceptance of death. He sees death and destruction as inevitable. The repetition of the phrase also contributes to the detached tone, rather than focusing on the emotional effects of specific deaths. Vonnegut's tone is mocking when he describes the British prisoners of war in the German camp dressed "half for battle, half for tennis or croquet." (Vonnegut Ch 5)

In Chapter 2, he describes Billy as a "funny-looking child who became a funny-looking youth – tall and weak, and shaped like a bottle of Coca Cola." (Vonnegut Ch 4). Billy is a stand-in for the author in the narrative, and Vonnegut's contempt for Billy is read as contempt for himself.

In *Slaughterhouse Five,* there is foreshadowing, in personal stories and in general stories (war). When Edgar Derby is introduced in Chapter 4, we immediately learn that he will be shot "by a firing squad in Dresden in sixty-eight days." No sooner had we met Derby than we had been informed about his death.

In the first pages of Chapter 2, Vonnegut presents all the major events in Billy's life: his war service, his being a prisoner of war, his treatment in the veteran's hospital, the plane crash, his wife's death, his abduction to Tralfamadore. His lack of foreshadowing becomes comical. In Chapter 5, he writes that Billy had to wear a dog tag "in case he died, which he didn't". We thus know that Billy survives, because Vonnegut has announced it.

Lack of foreshadowing indicates the novel's concept of time. As a book modelled on the Tralfamadorians' novel, "[t]here is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects." Foreshadowing creates suspense. Therefore, suspense ceases to exist here.

The phrase "so it goes" appears at every mention of death. This phrase reflects a Tralfamadorian philosophy that comforts Billy Pilgrim. The repetition of the phrase indicates that war desensitises people to death.

The book's subtitle is "The Children's Crusade", referring to the youth of the soldiers of World War II. Vonnegut mentions that he visited Bernard V. O'Hare and was scolded by O'Hare's wife, who hated the idea of glorifying heroes in his book, and not describing them as innocent "babies". To honour Mrs O'Hare's request that he not glorify war, he includes the subtitle "*The Children Crusade."*

From the first chapter, Vonnegut establishes himself as a character in his own novel, and he explicitly lists the first and last lines of *Slaughterhouse Five*.. He explains that he was actually a prisoner of war during the bombing, adding truth to Billy Pilgrim's story in Dresden. Besides the first and the last chapters in which he speaks autobiographically, the repetitive phrase "so it goes" at every mention of death wipes the distinction between the author, the hero and the reader.

In the epigraph, he quotes from the carol "Away in a Manger" to draw a comparison between Billy and Jesus Christ. Like "the little Lord Jesus" not crying at all, Billy hardly cries, "though he often saw things worth crying a lot". In Chapter 9, Vonnegut explicitly states that he chose this epigraph to reveal how little emotion Billy showed in the war.

Slaughterhouse Five does not treat the Tralfamadorians as a product of Billy's imagination. They are never confirmed to be either real or imaginary, their status remains ambiguous. What matters is not the reality of their existence but the fact that they alter his view on life, introducing him to predeterminism.

When Billy first shares his experiences with the Tralfamadorians, he describes them as "two feet high, and green, and shaped like plumber's friends," like toilet plungers. The significance of their appearance is that they will free him from his depressing life perspectives. Billy timelessness seems relevant in a religious sense. The fact that he believes that his death is not truly a death is reminiscent of Christ. Also, perhaps not to cry means to accept his fate as a sacrifice to a greater cause, as Christ did.

However, "Billy's Christ died horribly.. He was pitiful." The novel suggests that Christianity is a religion of cruelty, one of Kilgore Trout's books. Billy even mentions an alien who "made a serious study of Christianity, to learn, if he could, why Christians found it so easy to be cruel." (Vonnegut Ch 8) *Slaughterhouse Five* criticizes Christianity for accepting sacrificing its children to wars and crusades. The novel does not regard Christ as a tragic hero but as simply as another figure in a universe that does not make sense.

The Tralfamadorians' novels having no beginnibg, no end, no linear structure , are simply snapshots, with no necessary relation between them, exactly like life in its complexities. Vonnegut attempts to use the structure of the Tralfamadorians' .books for his novel. His plot and characters jump between time and space, , in random funny or tragic scenes.

Billy's pilgrimage is one of confusion, and even insanity. Vonnegut does not have answers for the chaos of Billy's life. The only thing Vonnegut can offer when confronted with the jumbled mess of existence is "So it goes.". Vonnegut also remarks on the impossibility of the task of writing a book of war. "I've finished my book now…This one is a failure, and had to be." A more organized structure would have ruined the subject matter.

"A siren went off., scared the hell out of him. He was expecting World War Three at any time. The siren was simply announcing the noon." (Vonnegut Ch. 2)

Billy's fight-or-flight reaction is triggered by the hearing of a common sound, he is on permanent alert. War moulded him to swing from numbness to terror in a second. Moreover, the destruction of the war prolongs for decades in the participants' brains.

When the bombers got back to their base, the steel cylinders were taken from the racks and shipped back to the United States of America, where factories were operating night and day, dismantling the cylinders, separating the dangerous contents into minerals. Touchingly, it was mainly women who did the work. The minerals were then shipped to specialists in remote areas. It was their business to put them into the ground, to hide them cleverly, so they would never hurt anybody ever again." (Vonnegut Ch. 7)

Unstuck in time, Billy watches a film on TV in reverse, and sees an impossible dream. Airplanes retire launched bombs, undoing the disaster. Weapons go back to manufacturers, women workers dismantle them

"Dresden was one big flame. The one flame ate everything organic, everything that would burn." (Vonnegut Ch 10)

With his memory unexpectedly triggered, Billy remembers his trauma in Dresden. He and other soldiers hid in a meat locker while everybody in the city was dying. Billy could watch when the city became a blaze. The detail that the flame destroyed everything that was organic outlines the fact that what is organic, beautiful and full of life is the easiest to destroy.

"Earthlings are the great explainers, explainingwhy this event is structured as it is, telling that other events may be achieved or avoided." (Vonnegut Ch 4)

One Trafalmadorian explains its view on humans to Billy, describing them as eager to give names to things they do not actually understand. For the Trafalmadorians, who can see everything in the past, present and future simultaneously, the idea that events can be avoided sounds ridiculous. There is no pity in the alien's words. Billy will come to share the alien' view that free will exists only as wishful yearning.

“But you have a peaceful planet here.” “Today we do. On other days we have wars as horrible as any you’ve seen or read about. There isn’t anything we can do about them, so simply don’t look at them. We ignore them. We spend eternity looking at pleasant moments – like today at the zoo. Isn’t this a nice moment?” “Yes.” “That’s one thing Earthlings might learn to do, if they tried hard enough: ignore the awful times and concentrate on the good ones.”.” Um” , said Billy Pilgrim” (Vonnegut Ch 4)

A Trafalmadorian states that ignoring bad things is a less painful way to live and Billy shows hesitation. Later, Billy will try to communicate that he witnessed the bombing of Dresden. Eventually, he takes the alien’s advice and descends into apathy, not facing memories. “It was generally believed that he was a vegetable. There was talk of performing an operation on him later, one which might improve the circulation of blood to his brain. Actually, Billy’s outward listlessness was a screen. The listlessness concealed a mind which was fizzing and flashing thrillingly.” (Vonnegut Ch 9)

Doctors base their diagnosis of him on their sight, just as he diagnoses his patients using sight. Yet, Billy’s condition exists as something other than what his symptoms indicate. Billy’s worthlessness as a narrator suggests the story’s ambiguity about our memories of what we have seen, particularly in moments of trauma.

“Billy Pilgrim had stopped in the forest. He was leaning against a tree with his eyes closed. His head was tilted back and his nostrils were flaring. He was like a poet in the Pantheon. This was when Billy first became unstuck in time.” (Vonnegut Ch 2)

Billy first experiences a lapse in time when he closes his eyes, trying to avoid the awfulness of the battlefield. There is a danger of his going through life with his eyes shut. However, this moment poses the impossible dilemma of the war: to look away is to deny reality, yet, when confronted to such sights as the bombing of Dresden, denying reality feels like a mental necessity.

Some of the themes of *Slaughterhouse Five* are: ‘the illusion of free will’, ‘the destructiveness of war,’ ‘the importance of sight.’

Because the Trafalmadorians believe that all moments have happened (since they repeat themselves endlessly), they possess an attitude of accepting their fates. According to them, only on Earth does one talk of free will, since humans wrongly see time as linear. Billy faces forces that counter his free will. As he accepts the Trafalmadorian theories, his actions come to indicate the futility of free will.

Whether one perceives this book as a science fiction novel or as an autobiographical novel, the destructive properties of war cannot be ignored. From his swimming lessons to his speeches at the club and to his captivity in Trafalmadore, Billy goes in and out of the meat locker in Dresden, where he narrowly survives asphyxiation and incineration in a city where fire falls from the sky. From a material point of view, Billy is successful after the war: he works as an optometrist, he lives in a comfortable home, he has two children. However, these are only surface markers of postwar success. When talking to his son, Billy realizes that they are strangers to one another. Billy remains a traumatized man who cannot accept the destructiveness of war without resorting to a theory with which he can reshape the world.

As an optometrist, he has the duty to correct the patients’ sight. He thinks he can resort to the fourth dimension, gained from the Trafalmadorians. He believes in their view on time, that all moments exist simultaneously and they repeat themselves endlessly. He believes that he knows what will happen in the future (because everything has already happened and will continue to happen in the same way.) However, he may lack sight completely. He goes to war, he witnesses horrific events, becomes mentally unstable, and at random moments he experiences flashbacks.

Death pervades the novel and after every new mention of death, Vonnegut faces its inevitability with the “So it goes” refrain. The repetition of this phrase may come across as

irreverent, but it reflects Billy's adopting the Trafalmadorians' philosophy. They teach Billy that time is not a linear event, and therefore, Billy's death has already happened and he cannot control the circumstances surrounding his death. Billy finds comfort in the idea that a corpse is simply a person "in a bad condition in that particular moment", but that the same person is just fine at other moments. Therefore, death obsession is nothing to spend much time on.

Billy's acceptance of death indicates that the Trafalmadorians are creations of his imagination for coping with the deaths he has witnessed. If death is merely an experience, Billy can hope that everyone who died in the Dresden bombing is still alive somewhere. The phrase "So it goes" reflects comfort in the Trafalmadorian idea that although a person may be dead at a particular moment, they are alive in all the other moments of their life, and the repetition of the phrase expresses the cumulative force of death, its inevitability.

Some motifs of the novel are: 'the presence of the narrator as a character,' "So it goes", 'references to Christianity.' Vonnegut starts and ends the novel with chapters in which he speaks in his own voice about his experience of war. This indicates an intimate connection with Vonnegut's life. After establishing the connection, Vonnegut lets the story of Billy Pilgrim unfold. Later, he briefly inserts his own character: in the war camp, in the corpse mines of Dresden, on the phone when he mistakenly dials Billy's number. These appearances connect Billy's life to a larger reality.

The novel opposes Christian imagery. The use of Christianity is diverse: Billy is a unique sort of Christ figure, his life struggle and his knowledge of his own death mirror Christ's story; the Children's Crusade, perhaps the most important reference, Exposes how Christian society has been willing to allow their children to die in supposedly holy wars.

Some symbols in the novel are: 'the slaughterhouse', 'the bird who says "Poo-tee-weet?", 'the colours blue and ivory'.

Many of Billy's most horrific war experiences happen within the slaughterhouse, and as he travels back and forth in time, it remains the focus of his memories. Billy finally escapes from the slaughterhouse, but what follows is so horrible that he unwillingly returns to it in his time travels. The slaughterhouse is not a place – it is a state of mind. It is the manifestation of Billy's as well as Vonnegut's psychiatric syndrome of post-trauma.

The chirping bird symbolizes the impossibility of saying anything intelligent about war. The birdsong rings out alone in the silence after a massacre, outside of Billy's hospital window and again in the last line of the book, asking a question for which the author has no answer.

Billy's bare feet are described as being blue and ivory. These cold, corpse-like hues suggest the fragility of the thin line between life and death.

BIBLIOGRAPHY:

1. Vonnegut , Kurt. *Slaughterhouse Five*. Penguin Random House UK: Vintage Classics, 1969
2. Allen, William Rodney. *Understanding Kurt Vonnegut.* Columbia, University of South Carolina Press, 1991
3. Klinkowitz , Jerome and John Somer, eds. *The Vonnegut Statement.* New York: Delacorte. 1973
4. Lundquist, James. *Kurt Vonnegut.* New York: Frederick Ungar Publishing, 1977
5. Mustazza Leonard, ed. The Critical Response to Kurt Vonnegut. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.

A REPREHENSIBLE SEXUAL NATURE IN THE NOVEL OF ALINA NELEGA

Andreea-Corina Batori
PhD, Teacher at "Bolyai Farkas" Theoretical Highschool of Târgu Mureș

Abstract: To emphasize the feeling of suffocation and alienation, caused by the intrusion of politics into a person's privacy, Alina Nelega treats a delicate subject in the novel "ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat" – the female homosexuality. Starting from the concept of heteronormativity, we will explore in the present article the consequences of the loss of freedom and the disillusionment of the female being, incapable of enjoying love. Therefore, we will discover Cristina and Nana, two characters who are forced to face the restriction of freedom and rights due to not fitting into the heterosexual model.

Keywords: women, loss, disillusionment, restriction, heteronormativity

A găsi „drumul luminos în viață" pe perioada ultimului deceniu al comunismului românesc consta în câțiva pași pe cât de simplu de urmat la prima vedere, pe atât de chinuitori pentru universul lăuntric al ființei. Era necesar doar să se urmeze „neabătut calea trasată de iubitul conducător – și de partid"[1], o cale pe care am putut-o repera până acum drept opusă oricărei definiții asociate libertății. Întrucât memoria are tocmai scopul de a interzice uitarea, cuvintele amintite mai sus revin mereu, așa cum susține naratoarea romanului *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat*, ca o mantră, în aceeași ordine, completând parcă programul săptămânal al recitatorilor difuzați pe ecranele din toate locuințele existente la vremea aceea – „Cu litere de aur, cântăm azi bucuria/ și mărturii în veci de veci rămân/ trăiască și-nflorească România/ slăvim Partidul Comunist Român!"[2].

Pentru a accentua sentimentul de claustrare, cauzat de intruziunea politicului în intimitatea persoanei, Alina Nelega tratează în romanul *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat* un subiect delicat, și anume homosexualitatea feminină. În acest context, ducem în discuție conceptul investigat de A. W. Eaton în sfera eticii și a relațiilor interpersonale, și anume heteronormativitatea. Acest concept se referă la o abordare a vieții și a societății care presupune și promovează căsătoria și relațiile heterosexuale ca fiind norma sau standardul. Această perspectivă creează un cadru în care se așteaptă ca oamenii să se conformeze și să adopte această orientare sexuală drept normă, ignorând sau marginalizând alte orientări sexuale. Eaton subliniază în studiile sale cum această normativitate poate perpetua discriminarea și excluderea, limitând libertatea și recunoașterea egală a diverselor orientări sexuale în societate. De această atitudine heteronormativă se lovesc cele două liceene, Cristina și Nana, din romanul Alinei Nelega, fiindu-le restricționate libertatea și drepturile din pricina neîncadrării în modelul heterosexual.

Întrebării de ce este Cristina, protagonista romanului, lesbiană, autoarea îi oferă un răspuns care înglobează inferioritatea femeii din societatea comunistă: „de ce e Cristina lesbiană? Pentru că așa este ea, nu numai minoritară ca femeie, dar minoritară și ca orientare sexuală, supusă abuzului și prejudecăților de două ori mai mult decât o femeie hetero."[3] Oferindu-i-se o „natură" sexuală condamnabilă, personajul Cristina devine captiva unor convulsii interioare nimicitoare, întrucât libertatea sa este atacată și prin prisma lesbianismului,

[1] Alina Nelega, *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat*, Editura Polirom, Iași, 2021, p. 8.
[2] *Ibidem*, p. 56.
[3] Iulia Popovici, *„Amintirea comunismului revine, coșmaresc sau asociativ, aproape reflex". Alina NELEGA în dialog cu Iulia POPOVICI*, în „Observator Cultural", Nr. 961, 8 martie 2019. Disponibil pe https://www.observatorcultural.ro/articol/amintirea-comunismului-revine-cosmaresc-sau-asociativ-aproape-reflex/, consultat în data de 3 decembrie 2023.

„nu numai libertatea de mișcare, de gândire, de a subzista, așa cum a fost atacată a majorității, dar libertatea de a iubi, de a se exprima pe sine în viața individuală, prin dragoste sau prin scris.”[4].

Fără ocolișuri, încă din primele pagini ale romanului, este consemnată îndreptarea interesului protagonistei către o persoană de același sex, un interes mărturisit deja ca o formă de iubire: „Stă în bancă lângă Nana pe care o iubește – și nu numai fiindcă îi dă cărți pe furiș [...]. Îi iubește degetele lungi și neîndemânatice [...] genunchii pătrați și picioarele lungi, părul blond cenușiu [...]. Buzele veșnic albastre, de la cerneala Pelikan cu gust dulce-amar, ca siropul de tuse.”[5] Cele două liceene nu se vor putea însă niciodată împlini în și prin iubire, căci sentimentele lor nu se pliază pe principiile eticii socialiste. Modul în care este percepută această realitate sexuală, mai precis, negarea ei, se reflectă în vorbele Securistului Popa Traian, cel care a profitat de corpul Cristinei cu ceva timp înaintea percheziției la care tot el o supune, la câțiva ani distanță: „Ai putea încasa ani lungi de închisoare pentru tot ce-ai făcut. Ai colportat materiale pornografice, ai întreținut relații cu străinii, ai sabotat statul român, te-ai infiltrat în redacția unei reviste studențești, ai divulgat secrete militare. Dar asta e nimic pe lângă partea a doua, unde mărturisești că întreții relații sexuale cu o persoană de același sex. Homosexualitatea se pedepsește penal – și cu secera”[6]. Pentru a evita secera, adică moartea, cele două liceene, devenite ulterior femei în toată firea, aleg să mimeze normalitatea, construindu-și o viață departe de realitatea lor sufletească.

Jucând după regulile patriarhatului, Cristina se mărită cu Radu, fratele Nanei, un bărbat pe care nu ajunge niciodată să-l iubească. În realitate, „adevărul e că tot timpul ea era cu Nana în pat, nu cu el, că la el n-o mișcă decât faptul că seamănă atât de bine cu soră-sa”[7]. Viața de cuplu se dovedește a fi departe de perfecțiune. Bărbatul o înșală și își scuză propriile fapte spunându-i Cristinei că trebuie să fi avut și ea suficiente „ocazii”, doar e o femeie atrăgătoare. Corpul femeii, din ce în ce mai ignorat, își deplânge starea prin chinuitoare stări și dureri fizice – creierului „halucinant” i se alătură capul devenit „un bulgăre amorf de fier”, care se „se corodează lent”. Cristina simte în momentele acelea că o lasă puterile și cere medicamente care să îi aline durerea, însă, așa cum îi spune un prieten, problema ei nu este fiziologică. Într-adevăr, starea corozivă a corpului constituie rezultatul deteriorării interioare, sufletești. Trupul devine o victimă a neîmplinirii.

Momentul adevăratei reîntâlniri dintre cele două femei, Cristina și Nana, este surprins în capitolul intitulat simbolic *cerul înstelat deasupra noastră și alte câteva lucruri nefolositoare*. Excursia din zilele de întâi și doi mai le aduce din nou pe cele două față în față pentru a le demonstra că fuga de ele însele a fost înșelătoare. Deși se revăd după mulți ani, o perioadă de timp în care fiecare dintre ele și-a croit propriul drum prin viață, Cristina simte în momentele petrecute alături de Nana cum brațele ei „o trag afară, cum o strânge cu putere, o smulge din ghearele nimicului, o leagănă și o sărută peste tot”[8]. Reîntâlnirea cu Nana reprezintă pentru Cristina o reîntâlnire cu sinele de mult uitat, dărâmat, ascuns în spatele unor false împliniri – „dar e ea, ea era, ea: se vede pe sine, își explorează corpul pe dinăuntru [...] își reintră în corp, acum e ea, nu-i altcineva”[9]. Momentele redescoperirii au constituit, pentru ambele femei, un prilej de a sta față în față cu trecutul și de a conștientiza că este mai viu decât oricând. Cu toate acestea, povestea de iubire dintre două ființe de același sex rămâne doar atât, o poveste.

În ceea ce o privește pe Nana, momentul reîntâlnirii cu Cristina o face să realizeze că toate încercările sale de a o șterge din memorie au fost în van. Tânăra a ales să studieze în alt

[4] *Ibidem*.
[5] Alina Nelega, *Op. cit.*, p. 10.
[6] *Ibidem*, p. 317.
[7] *Ibidem*, p. 243.
[8] *Ibidem*, p. 257.
[9] *Ibidem*.

oraș teatrul, în încercarea de a fugi de ea, de a intra într-o altă lume, de a o lua de la capăt, într-o altă viață, însă nu și-a găsit împlinirea, oricât de mult s-a străduit să lupte cu timpul pentru a o uita pe Cristina, femeia pe care încă o visa aproape în fiecare noapte, nereușind să șteargă amintirea prezenței sale - „da, o visa și nu-și dădea voie să-și amintească trupul ei”[10]. Căsătoria Cristinei cu Radu, fratele Nanei, i-a pricinuit celei din urmă o dezamăgire adâncă, receptată precum un soi de răzbunare, căci femeia de care era îndrăgostită încă din adolescență „s-a măritat cu singurul bărbat pe care nu putea să-l urască, a paralizat-o, a anulat-o, nu i-a păsat”[11]. Purtând o discuție cu prietenul ei Șerban, după mulți ani, Nana realizează că prezentul său este umbrit încă de trecut, că fuga departe de Cristina a fost iluzorie. Recunoaște în fața lui Șerban că o iubește pe Cristina, articulând pentru prima dată cuvintele acestea, însă se întreabă „și ce dacă” – iubirea nu conta, deoarece nu puteau fi împreună, nu în lumea care le-a fost sortită.

Relaționarea celor două femei a fost permanent clădită pe două constructe tipice perioadei social-istorice, și anume pe reprimare și pe traumă. Amintim din nou de acea „imagine-transfer” din proza Hertei Müller, despre care am discutat într-un capitol anterior. Din pricina imposibilității de a fi exprimate, emoțiile, sentimentele, stările ajung reprimate. Pentru a detensiona starea de profundă claustrare a universului interior, acestea sunt „transferate” asupra unor obiecte, de pildă. În romanul *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat*, Nana își proiectează dezamăgirile asupra păpușii numite Limonada, cumpărată în copilărie, ascunsă ulterior în grădină, departe de ochii tuturor. Radu este cel care o găsește și o distruge. Nu întâmplător Nana își amintește de păpușă într-un moment în care se reîntâlnește cu Cristina, deja soţia lui Radu. Trădată, Nana simte că propriul frate „[i]-a luat-o” pe Cristina așa cum a luat-o pe Limonada, păpușa pe care o vizita pe ascuns în locul în care a fost îngropată. Ajunge să o asemene pe femeia iubită cu imaginea păpușii prin lipsa acesteia de a reacționa și de a se impune în fața acțiunilor celor din jur. Cristina e astfel o păpușă pe care Radu „a modelat-o cum a vrut el, iar când ea o descoperă, e deja prea târziu, e tăiată între picioare şi din plastilină şi bostick. Radu i-a lipit nişte sâni şi o vulvă atent colorată cu carioca verde, că aia roşie e sub cheie, i-a mai făcut, tot cu carioca, dar cu aia neagră, nişte firişoare de păr groase, scârboase”.[12] Mai mult, Nana deformează voit imaginea Cristinei, condusă fiind de dorința de răzbunare: „Nicio rochiţă nu mai stă bine pe ea, hidoasă, mânjită cu praf de grafit pe faţă şi pe trupul de cauciuc, ca un mic elefant cenuşiu pe care ea îl calcă în picioare şi-l dă cu capul de gard, pentru că Limonada e proastă, nu s-a împotrivit şi l-a lăsat să-i vopsească până şi părul ăla blond în albastru. A turnat pe el o sticlă întreagă de cerneală Pelikan, şterpelită din biroul lui taică-su, pentru care tot ea a încasat-o”[13]. Acest procedeu „imagine-transefer” le permite personajelor să înfrunte mai ușor realitatea, atenția fiindu-le distrasă și deplasată asupra unor obiecte aparent lipsite de importanță, dar care devin ulterior purtătoare ale acelor trăiri care nu au prins niciodată glas.

Spre finalul romanului, gândurile Cristinei sunt așezate la granița dintre dragoste și ură. Pe prima a cunoscut-o prin intermediul Nanei, pe a doua, din pricina respingerilor unei societăți care le-a închis poarta spre împlinirea sufletească. De aceea, dacă se impune o alegere între dragoste și ură, cea din urmă reprezintă varianta cea mai potrivită, dat fiind faptul că dragostea se uită, însă ura, niciodată. Cristina învață că dragostea e un joc, „jocul ăla ancestral în care dai și primești daruri, nu câștigă nimeni, îl joci fiindcă-l joci, strângi mereu ca să ai ce da, pe urmă nu poți păstra nimic, din ce-ai strâns”[14]. Nu îți este permis să ceri darul înapoi, fiindcă darul e un dar, iar asta e regula jocului. Nu își învață copilul, pe Ștefan, ce înseamnă dragostea pentru patrie, pentru că patria i-a oferit ură. Drept consecință, devenită mamă, femeia „urăște ca el să

[10] *Ibidem*, p. 218.
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem*, p. 151.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*, p. 267.

dăruiască tot ce are Patriei", așa cum este învățat încă de la grădiniță, o Patrie care „n-are grijă de tine, te aruncă dintr-o parte în alta"[15], care nu știe „decât să te țină închis și să te hăituiască, te vânează și te împușcă fără milă"[16], o Patrie care, de fapt, n-are nevoie de iubirea ta. Pentru Cristina, patria ei e mută, „fără urechi, fără ochi, fără glas", nedând niciun semn că îi pasă de dragostea ei, de existența sa – „Te abandonează. Fiindcă patria nu face daruri. Și-atunci nu mai rămâne decât ura."[17]. Sufocat de cultul tăcerii, universul în care cele două tinere au trăit rămâne o imagine a închiderii ființei, a captivității generatoare de traume amprentate pentru totdeauna în memorie.

Cristinei îi rămâne o singură întrebare – „La ce se gândește Nana?". Singură își alină tristețea și își spune că „poate totuși se gândește și la ea, cum stă aici pe un alt deal și privește lumea scufundată într-un buzunar de timp stătut, ca într-un lac înghețat"[18]. Asemenea unui lac înghețat a fost și țara, cu rare momente de trezire și dezgheț, pentru care iubirea, fie ea și dintre două femei, nu a reprezentat o sursă suficientă de căldură pentru a înlătura gerul din sufletul unora incapabili să-i înțeleagă conotațiile. Gustul amar al întrebării „Oare cât trebuie să mai treacă pentru ca ei să revină la viață" este cu atât mai intens cu cât persistă și în prezent, în timp ce retorismul întrebării adâncește deziluzia. Din acest somn în care este cufundată țara, oamenii se trezesc când este tot timpul prea târziu, când „ei sunt întotdeauna cu zeci, cu sute de ani în urmă, ani pe care nu-i pot recupera, cu toată graba și încercarea de a se sincroniza cu un timp pe care nu l-au trăit"[19]. Alina Nelega menționează în roman de „criogenia istorică" care scurtează viața, o sintagmă concludentă pentru intruziunea istoriei în viețile individuale, pentru „înghețul" existenței. Deși, „criogenat", omul se simte nemuritor, el este de fapt „mort de mult", căci „prin gheața groasă nu pătrunde niciun sunet, nu se simte nicio mișcare"[20].

BIBLIOGRAPHY:

1. Ciocan, Cristian, *Întruchipări: studiu de fenomenologie a corporalității*, Editura Humanitas, București, 2012; Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2012;
2. Diaconu, Maria-Magdalena, *Discursul corporalității în romanul feminin contemporan*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008;
3. Dinițoiu, Adina, *Romanul politic al postdecembrismului*, în „Observator Cultural", nr. 950, 6 decembrie 2018; Ilie, Emanuela, *Corpuri, exiluri, terapii*, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2020;
4. Miroiu, Mihaela, *Convenio. Despre natură, femei și* Editura Polirom, Iași, 2002;
5. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Polirom, Iași, 2019; Nelega, Alina, *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat*, Editura Polirom, Iași, 2021;
6. Popovici, Iulia, *„Amintirea comunismului revine, coșmaresc sau asociativ, aproape reflex". Alina NELEGA în dialog cu Iulia POPOVICI*, în „Observator Cultural", Nr. 961, 8 martie 2019;
7. Sora, Simona, *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

[15] *Ibidem*, p. 268.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.
[18] *Ibidem*, p. 436.
[19] *Ibidem*, pp. 436-437.
[20] *Ibidem*.

A SUCCINCT AND ACCURATE EXEMPLIFICATION OF KELLY'S ELEVEN COROLLARIES IN MORTON'S PRODIGIOUS NOVEL THE FORGOTTEN GARDEN

Camelia Ioana Ienciu (Popa)
PhD

Abstract: Kate Morton is well-known for her unique, suspenseful, and mysterious novels. Her second book, The Forgotten Garden, which appeared in 2008, falls under the historical mystery subgenre, which is derived from the literary genres of mystery fiction and historical fiction. This paper requires a succinct and accurate exemplification of Kelly's fundamental postulate and eleven corollaries, all depicted in The Forgotten Garden. The eleven corollaries detailed and exemplified in the novel are: Individuality corollary, Commonality corollary, Range corollary, Sociality corollary, Construction Corollary, Organization corollary, Dichotomy corollary, Choice corollary, Fragmentation corollary, Experience corollary, Modulation corollary. These corollaries focus not only on abstract theoretical explanations, but more importantly, on translating theory into practice, all of them being illustrated with examples from the book. The novel beautifully tackles the characters' psychological processes, and their personality is exceptionally sketched, as it appears as an endlessly evolving process.

Key words: corollaries, personality, interpretation, identity, constructs

The scientific presentation of George Kelly's personal construct theory is divided into a fundamental postulate and eleven corollaries. Put into practice, the former focuses on the characters' psychological processes, which are greatly influenced by the ways in which they anticipate events. In *The Forgotten Garden*, each character's personality is beautifully sketched, and it appears as a continuously evolving process. According to Kelly's theory, where he explains the Construction Corollary, no life event or experience could be ever produced precisely as it had taken place the first time. The Cliff Cottage and its surroundings during Cassandra's time is the best example to illustrate the Construction Corollary.

Taking into consideration the fact that Morton's main protagonists are all women whose distinct experiences span more than a century (between 1900 and 2005), in a fictional place (Cliff Cottage and Birchwood Manor), but which belong to a realistic county (Cornwall) and countries (England and Australia), Bachelard's assumption that intuition serves a purpose superior to analysis may be regarded as the most suitable method for interpreting the book's complex meaning. Morton's intention is to analyse the human souls of every character who has the opportunity to get familiar with Cliff Cottage, which has proven to be an effective instrument for comprehending their personality.

Apart from the characters' analysis, the author has also insisted upon the psychology that lies behind the surroundings of that place. The walled garden next to Cliff Cottage is a lure offered by Linus to Eliza, who immediately starts enchanting the landscaping so that it resembles a scene from one of her fairies and, during her first visit, Ivory compares the garden to a magical place.

In *The Forgotten Garden*, Cassandra is the one of the characters who explores the interior of the cottage. The first encounter with that place, seemingly forgotten by the world, had a major impact on her, and "the overall impression was one of darkness and gloom. And quiet, and odd, still quiet. Even the noise of the irrepressible sea seemed dulled in here. It was as if the grounds within the stone wall were asleep. Waiting for something, or someone, to wake them" (**FG: 259**). The real shock and bewilderment really took hold of her when she entered the house. The young woman was hit by an unpleasant smell of dampness and did not even try to hide her surprise when she encountered a huge tree coming through the roof, and

blocking the way. After pushing the key into the lock, "the smell was the first thing to hit her, damp and fecund, and rich with animal droppings" (**260**). Firstly, she entered the kitchen, where "a pale wooden table with tapered legs stood at centre, two cane chairs tucked obediently beneath" (**261**).

The fear of the unknown and the thought of being alone is such a strange place disappeared shortly, because, ever since she set foot at Cliff Cottage, she felt a kind of familiarity. She was surrounded by disorder and chaos but, she began to see beauty in everything, a beauty never found in Australia before and which had a positive impact upon her: "The colours were different here. Cassandra had never realized how sharp the Australian glare was until she met the gentle Cornish light. She wondered how she'd go about replicating it in watercolours, surprised herself for having wondered" (**314**).

Cliff Cottage is itself a major character in *The Forgotten Garden* that has the power to attract Nell, Cassandra and Eliza, who experience peace and safety there. Moreover, it allows them to dream, to meditate and to imagine different events, and, more importantly, to enjoy some moments of solitude. Cliff Cottage is the place that keeps the line between the past and the present, enriching it with memories from different centuries.

According to Individuality Corollary, each human being is unique and has the capability to construct events in their own way. Cassandra and Nell are part of the same family, and their genes are similar, and, therefore, this corollary cannot be applied on them. The best examples are Rose, Adeline and Eliza, and each one's unique way of interpreting Rose's relationship and marriage to Nathaniel Walker. From Rose's point of view, the appearance of Nathaniel in her life is a real blessing. Rose expresses her enthusiasm and joy to meet him, because she longs for a family and children. In the letters sent to her cousin, the young woman does not hesitate to show her feelings. On the other hand, when Eliza discovers that her beloved cousin is getting married, a part of her soul rejoices, but another one becomes envious and worries that Nathaniel will soon replace her. Even Rose's mother does not have positive feelings regarding her daughter's relationship with the artist. The only aspect that really matters to Adeline is social status, and the fact that the man her daughter fell in love with comes from a poor family, makes him unworthy of her. For Rose, marriage involves love and happiness; for Eliza, it means threat and loneliness; for Adeline, marriage means shame and uncertainty.

As Individuality Corollary suggests, each human being creates his or her own conceptions, simply because situations are interpreted differently. Opposed to this statement, Commonality Corollary presents similarities in the way they interpret various situations. Cassandra and Nell view the same event in almost identical ways, which means that their cognitive processes are comparable. Both women decide that the right way to find out the truth about their past is to get closer to the place where the events once took place, and, having nothing to lose, they set off on a long journey to Cornwall. They even follow the same steps: they visit different museums and galleries, they meet Robyn and they also spend some time in Cliff Cottage. That place determines them to feel a sense of familiarity and belonging, and, deep down in their soul, Cassandra and Nell know the truth.

Up to a point, this corollary fits the two characters perfectly, but towards the end, the Individuality Corollary leaves its mark because Nell's granddaughter intervenes in her life, and she no longer manages to complete her mission. Considering that her current family comes first, her interpretation of events ends in 1975, somehow leaving the story unfinished. Nevertheless, Cassandra does not stop to interpret everything she considers useful in finding out the truth, and, her ambition speaks for itself when she successfully completes her plan.

Adeline is the most fitting example for the Organization Corollary. Her constructs are thoughtfully organized into a hierarchy, with certain constructs subordinated to others. Her whole life revolves around three major elements: love, hate and social status, all three being listed in order of their importance. Firstly, what matters most to Adeline is her love for Rose,

for whom she is able to make countless sacrifices. She offered her daughter a good education, she took care of her health problems with great attention and she even accepted Nathaniel in her life.

Her feelings of anger and hatred prevail from the day she meets Eliza Makepeace, who reminds her of her husband's sister, Georgiana. The consequences of an unfortunate childhood are felt in adulthood. Adeline was born in poverty, and she initially arrived at Blackhurst as Georgiana's employed companion. Aspiring for a better life, Adeline takes advantage of Georgiana's elopement with another man, and she marries her brother, Linus. Her hatred intensifies when Linus shows his contempt and indifference towards her, being only interested in finding his sister. Several years later, Adeline worries that Eliza will create risky associations in his mind, and her purpose remains to keep Linus as far away as possible. As regards social status, she is obsessed with "her devotion to the rules of society, her commitment to presenting always as a paragon of property" (**FG: 290**).

Kelly's Dichotomy Corollary illustrates the idea that, in order to predict future events in an accurate manner, the constructs must be bipolar or dichotomous. In The Forgotten Garden, the most suitable example for this corollary is Rose Mountrachet. In her case, two poles define a personal construct, and the reader cannot comprehend the real meaning of one pole without being able to understand the opposite.

At one pole, the writer presents Rose's energy, happiness and hope, whereas, at the other one, she outlines her exasperation, helplessness and anger. The former pole referred to is not natural, but it is due to her cousin, who has brought her back to life through her positive attitude. Nathaniel fell in love with her lively personality and mannered behaviour, being unaware of her sufferings. However, the second pole is predominant almost her entire life. All the acquaintances who think about Rose see her as a sick, helpless girl, whose future is compromised. Rose spent her entire childhood being ill, an unfortunate situation which turned her into a silent, depressed and unhappy child. The circumstances eventually change for the better for a short period of time after she meets Eliza, who has strengthened her and put a smile on her face. After founding a family, her lack of ability to give birth to a child had an enormous impact upon her adult life. Before being married, she was an enthusiastic and easy-going girl, but after she became Nathaniel's wife, she completely transformed into a frustrated and irritable young lady.

Just as the name suggests, Choice Corollary requires making a decision, which is the same as participating in a selection. According to Kelly's great number of interesting ideas, there are certain choices that become decisive moments in a person's life, and other choices that turn out to be only a temporary instinctive reaction. Choice Corollary is evidently expounded in the last part of the book, when Eliza selects for herself a specific option in a dichotomized construct, an option via which she believes that her system will have a greater chance of being extended and defined.

Eliza Makepeace is an unfortunate, solitary character who has lived her entire life hoping that one day fate will finally bring her closer to her daughter, and when this truly happens, two irresponsible, but crucial decisions lie in the hands of her. She has the possibility to choose a valuable, but risky experience, in order to extend her construct, or to simply remain in the comfortable, limited area of current constructs. The fact that she takes the decision to kidnap Ivory from Blackhurst Manor makes her experience extremely dangerous from the very beginning. To make matters worse, instead of leaving as quickly and as far as possible from everyone who might recognize them, the young woman takes the unsafe and hazardous decision to leave Ivory on a ship: "Eliza didn't follow the chief steward inside the ship; instead she led Ivory along the deck, stopping only when they reached a set of wooden barrels. Eliza ushered the girl behind them, and crouched so that her skirts draped across the decking" (**FG:**

622), and to make another stop at the Swildell family, in order to recover her family inheritance: "There's something I have to see. Something I have to collect before the ship leaves" (**623**).

This irrational and uncertain decision has serious consequences for both of them. Ivory is left at the mercy of the Lord, alone on a ship, and facing an unknown horizon, while Eliza is caught by Mansell, and dragged back to Blackhurst Manor. On the way, in a moment of despair and awareness of what is happening and, being overwhelmed by the strong desire to save her daughter, Eliza decides to jump out of the moving carriage, before anyone can stop her: "Eliza knew where she was going. Flying towards her daughter, towards Ivory. The person she had spent a lifetime seeking, her other half. She was whole at last, heading towards home" (**625**).

Another unwise choice that Eliza had made, and which led to the tragic event at the end of the novel is the fact that she agreed to conceive a child with Nathaniel. It she had elegantly refused that offer, nothing that followed would have happened. According to Kelly's Choice Corollary, not only Eliza, but every single character in The Forgotten Garden has the possibility to choose among a number of alternatives.

Range Corollary emphasizes the idea that constructs are not applicable to all circumstances because they offer a certain level of convenience. Kelly attaches importance to both concepts and constructs, but the terms are not the same at all. The construct has already been explained, while the concept includes only the elements that share a characteristic, leaving out the ones that do not. The novel revolves around a number of notorious or lesser known artists, and 'art' can be easily regarded as a concept that includes some artistic activities. Nathaniel Walker and Cassandra O'Connor are really passionate about painting, Lord Linus Mountrachet is obsessed by photography and Eliza Makepeace is fond of literature. However, other activities including running, walking, bicycle riding or swimming are simply shut out from consideration because they do not qualify as creative activities and they do not fall within the convenience category.

If the concept is linked to 'art' and creative activities, the construct outlines the main differences between 'heartening' and 'disheartening' elements. For Linus, the most inspiring person is his sister, Georgiana, the only one he photographs until she meets Eliza, who becomes Georgiana's replacement and his muse. Neither his daughter not his wife are interesting to him, he is even less interested in landscapes, buildings or nature. The garden is an inspiring subject for both Nathaniel's painting and Eliza's writings, and it also functions as a sanctuary which restored Rose's health: "Four walls, locked gates, our very own paradise. Even when you're unwell you can come here, Rose. The walls keep it protected from the rough sea winds, so you'll still be able to listen to the birds, smell the flowers, feel the sun on your face" (**FG: 408-409**). On the other hand, Cliff Cottage has no value for Adeline, as long as she does not appreciate art, but it becomes the best place for meditation and creation for the other characters.

As the name suggests, Experience Corollary is defined as an exposure to new, unique experiences, and each individual's system of construction varies, as he interprets the repetition of occurrences in the right order. If the reader intends to match Nell O'Connor's experience, he should set up the events in multiple, but meaningful ways. Her personal constructs are revised as a result of her vast experience, and throughout her lifetime, she interprets and reinterprets her constructs. Every thought and action is related to her past, more precisely to Eliza Makepeace, the Authoress.

In the first chapter of the novel, Nell O'Connor is a four-year-old innocent and quiet girl left on a boat dock. The only memories related to the Authoress are those of that day when she was abandoned by her, together with some fragments from the labyrinth and from the vicinity of the cottage: "She knew who she was, she'd heard Grandmama talking about her. The lady was called the Authoress and she lived in the cottage on the far side of the estate, beyond the maze. The little girl wasn't supposed to know. She had been forbidden to play in the bramble maze" (**3-4**). However, after the experience on the dock, everything else vanished,

including the people and the places she had once been familiar with, but those feelings of abandonment and hopelessness have unfortunately coloured her whole life.

In the third chapter of the book, Nell O'Connor is a ninety-five-year-old woman from Australia and, lying on the hospital bed, she does not seem rational and coherent in exposing a certain event related to the Authoress. The event that took place ninety years ago had such a major impact on her, so that, shortly before she died, it was all that mattered to her: "She said she'd come for me, but I moved, I didn't stay where I was told" (**FG: 16**). Morton also depicts Nell as a sixty-five-year-old woman, who appears in many chapters, most of which feature her searches related to the past. By mentioning the Authoress' name many times, the author wants to emphasize the fact that the mysterious lady has left her mark on her. At this age, Nell is exposed to new, peculiar experiences, which contribute to finding out more details related to her past, but the search stops suddenly, leaving an open door, an intact, untouched territory, full of unanswered questions.

Additionally, the Kellian Corollary of Experience plans to identify Cassandra in her approach to find her grandmother's identity and secrets, allowing her mental sub-construction system to adapt as she produces accurate, important interpretations of occurrences, refusing to take refuge in any pre-existing stereotyped patterns. In The Forgotten Garden, Experience Corollary is closely related to Choice Corollary, and analysing them together, they will contribute to the comprehension of the characters' sophisticated way of thinking. In order to find out the truth about Nell's origin and history, she reaches the conclusion that she needs a good strategy. After countless attempts and theories, she finally manages to put all the pieces of the puzzle together.

Achieving success gives her a sense of fulfilment and this only happens due to following precise steps taken towards the truth. Cassandra eventually flies to London without a second thought, where she visits the Victoria and Albert Museum, the Blackhurst Estate and Cliff Cottage. She uncovers various secrets successively, and with meticulousness and patience, the young woman manages to reach a realm of truth untouched by her grandmother.

Another example of the combination of the two corollaries is Eliza, who often finds herself in the situation of making tough decisions, and, in most circumstances, the lack of experience speaks for itself. The first blind, irrational decision is taken at Blackhurst Manor, for the benefit of her cousin. Thus, Eliza accepts to meet Nathaniel and to become pregnant, but only for Rose's sake. Being in a foreign place, in an unfavourable situation, at a young age, she does not take into account the consequences of the decision made at that moment. The only aspect that matters for Eliza is her cousin's happiness, aspect that leaves her aside, in the shadow. But later, after she gives birth to a little girl whom she has to abandon, her entire universe collapses. Nothing seems to make sense anymore and, at Cliff Cottage nothing remains but loneliness, pain and heartache.

A second uninspired, fatal decision is made by Eliza at the end of the novel, after the tragic accident of Ivory's parents. Inspired to get her daughter back and take her as far as possible from the Mountrachet family, she is overwhelmed by the desire to finally be with her. She does not take into account some possibilities, and her plan falls apart shortly after their arrival in London. Instead of running away from the past, Eliza stops by the Swindells to retrieve her mother's brooch, leaving Ivory on a dock. Although her love and affection for Ivory was much deeper and more intense than a simple brooch, she never thought for a second that they would be pursued by Mansell. Probably, leading a very hard life, and always doing what she was told, without having the opportunity to make her own decision, guided Eliza to an unfortunate end.

Modulation Corollary focuses on the adaptability to new events and on the idea that constructs can be developed and later on revised in light of fresh, new experiences. A construct that permits additional elements to enter or pass through is said to be permeable. Thus, a

permeable construct is flexible enough to adapt to changing circumstances, while an impermeable one is not capable of being modified. This corollary applies to Cassandra and Nell O'Connor, and the constructs involved are 'sociable versus unsociable' or 'extrovert versus introvert'.

As a child, Cassandra was surrounded only by her grandmother and her belongings, after her mother had left her. There were not too many children in the area to play with, or to many alternative activities. However, she was an open-minded, sociable child, a quick learner with good manners and a passion for reading. Back then, Cassandra's construct was permeable as she managed to adapt easily to the new circumstances, and her grandmother's house also became her home. In life, things do not always stay the same, and after the tragic event in which her husband and child died, her construct changed radically and became impermeable, without having the capability of being modified for some time.

Nell's situation is even more complex, since from the very beginning of her childhood, she experienced an impermeable construct, a sense of alienation as a result of her failure to establish a consistent identity. As a young adult, she distances herself from her adoptive family and starts living a solitary, unsociable life. Even when Cassandra comes to live with her, she is still introvert and adopts a volcanic, distant attitude, but gradually, the girl's presence helps Nell overcome all the suffering accumulated until then.

Human behaviour can be occasionally inconsistent and Kelly's Fragmentation Corollary approaches this idea. The construct system comprises compatible and incompatible constructs, and after assessing new experiences, the system can change. Kelly suggests that new constructs are not always derived from older ones and, under a particular circumstance, a new construct has the opportunity to be compatible with an older one, but if the situation modifies, the construct may no longer be compatible. William Martin is an old man, a character who reveals an unpredictable behaviour towards Nell O'Connor. William invites Nell to stay for dinner and, at the beginning of the discussion, he shows a positive attitude and seems to like her. The man has undoubtedly accepted the woman as a friend in this situation, and is even eager to disclose to Nell detailed information about Tregenna's past and about the Mountrachet family.

Nevertheless, when Nell confesses that, in reality, her name is Ivory Walker, and when she expresses her desire to find out more details about Eliza Makepeace, William acts as an adversary and rejects any dialogue: "William's expression as difficult to interpret. He seemed about to answer but he didn't. Instead, he rose, stretched out his arms so that his belly thrust forward. 'I'm tired,' he said gruffly" (**FG: 277**). In William's case, this new construct derives from an older one, and his attitude is connected with an experience from the past.

Several chapters later, Nell is invited one more time to have dinner with Grandfather William, on the pretext that he has to tell her something extremely important about Eliza. If a few days ago, William ended the meeting on a sullen and uncommunicative note, his behaviour is totally different this time. Regarding Eliza, he admits that he once had strong feelings for her, but when he finally took courage and decided to confess, he found Eliza in a compromising position with a member of her family. After having the opportunity to meet Nell O'Connor, William's construct system encompasses various compatible and incompatible constructs and, after each event experienced, this system fluctuates. Once he has heard the woman's real name, his construct becomes compatible with an older one, which transports him into the past, a time when he was much younger, and got acquainted with Eliza. After he eventually realizes that the situation is completely different, these two constructs are no longer compatible.

Kelly's last discussed and exemplified corollary is entitled Sociality Corollary. People generally interpret situations in a similar way, but it is insufficient for an individual to perceive or understand experiences in the same manner as another. The most appropriate way to implement this corollary is to analyse Rose and Eliza's close friendship. They are two distinct

typologies of people, but in order to relate efficiently to one another, each of them should comprehend the manner in which their worlds are construed, without having the obligation to use identical constructs.

The two girls belong to different worlds, they have completely different behaviours, but, at the same time, they share similar constructs. Both feel the need to talk to someone, to share time with someone, but also to be understood by someone. But for this to really happen, Eliza must comprehend Rose's frustrations, to empathize with her illness and emotional condition, and Rose, in turn, must understand Eliza's energetic spirit, and to get used to her captivating appearance.

Sociality Corollary is visible in the case of the two cousins shortly after they meet. They are distinct in terms of both personality and constructs, each character assumes a role with respect to the other, a role that becomes a behaviour pattern that is disclosed gradually from comprehending how the other character construes events. By assuming such a role, Eliza and Rose fit themselves into the each other's character constructs.

In conclusion, this article pointed out Kelly's eleven corollaries, which have been accurately and concisely illustrated. The psychological processes of the characters are expertly handled throughout the book, and their personalities are superbly portrayed, seemingly constantly changing.

BIBLIOGRAPHY:

1. *** *APA Dictionary of Psychology*, Second Edition, Washinton DC, American Psychological Association, 2015.
2. Abrams, M. H., Harpham, G. G. (2015): *A Glossary of Literary Terms*, Eleventh Edition, Cengage Learning.
3. Baldick, C. (2001): *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press.
4. Childs, P., Fowler, R. (2006): *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group.
5. Cuddon, J.A. (2013): *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Fifth Edition, Wiley-Blackwell.
6. Ewen, R. (2014): *An Introduction to Theories of Personality:* 7th Edition, New York and London, Psychology Press.
7. Klarer, M. (1999): *An Introduction to Literary Studies*, London and New York, Routlegde.
8. Lamarque, P. (1996): *Fictional points of view*, Ithaca and London, Cornell University Press.
9. Lester, D. (1995): *Theories of personality: a Systems Approach*, Taylor & Francis.
10. Maier, E., Stokke, A. (Ed.) (2021): *The Language of Fiction*, Oxford University Press.
11. McAdams, D., Shiner, R., Tackett, J. (Ed.) (2019): *Handbook of Personality Development*, New York, The Guilford Press.
12. Morton, K. (2015): *The Forgotten Garden*, Pan Books.
13. Morton, K. (2017): *Grădina uitată*, București, Humanitas Fiction.
14. Quinn, E. (2006): *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Second Edition, Facts On File.
15. Schultz, D., Schultz, S., E. (2017): *Theories of Personality*,11th Edition, Cengage, Learning**.**
16. Specht, J. (Ed.) (2017): *Personality Development Across the Lifespan*, Academic Press.

NATURE MYTHOLOGICAL AND FOLKLORE ELEMENTS IN THE WORK OF ION PILLAT

Elena Breja
PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: Starting from the shepherd doina and the outlaw songs, the Romanian soul instinctively found in the folk verse what cult poetry only found after extensive research: the spiritual personification of nature.

It was only after the first World War that it was possible for Ion Pillat to broaden his poetic dimensions. Overcoming the rigors of aestheticism, as the only form of life, his poetic cosmos pushed its boundaries to the spirits of the Earth.

Ion Pillat's poetry was never folkloric, as he had a natural connection with other worlds.

Keywords: doina, nature, soul, cosmos, Earth

Starting from the shepherd doinas and the outlaw songs, the Romanian soul instinctively found in its folk verse what the cult poetry found only after long research: the spiritual personification of nature.

First, in the world of folklore we meet a conventional world such as the woods, which belong, however, to the verse of Mihai Eminescu, in which the sheep bells "The stars burn with vigil above/Long the sheep bell echoes" and the shepherd's horn can be heard "the autumn horn echoes in the night". The sources tell stories, but they are of an archaic Eminescu descent "There lay sleeping in the olden days, a King and Queen/ Kinder than the leavened white bread on the table / They wore snow on their forehead and spring on their chest/For their thought had been pure and wise..".

Also in the first pages, the oxen chariot of St. O. Iosif appears and old songs will echo on the hill, at the vineyard, at the winery "from harvesting/An old song seldom comes/brought by the wind and carried away...". In the same way, the whistle, cobza, panpipe and a whole band will later resound. The sentimental-Josephian tonality begins to shift in the lyrics of young Pillat towards the luminous imagery and towards the more subtle anxieties of symbolism, "a chariot incessantly creaks/Under hills smeared by the moon/on sloped snowed-on by lime."

In Ion Pillat's work we will discover elements of symbolism such as the "cobza player" of autumn, and the wind will sing in the poetry of the teenager Pillat. The ring-dance of remembrance and death will appear in the same poem under different faces: raftsman, postillion, cellarman, fiddler (In "Toamnă (Autumn)"), in a succession of representations that have nothing to do with the faces that death takes in folklore. And suddenly an escape, which will anticipate the frenzy of images from Ion Pillat's later poem, "leaves fall in golden dust, from the mountain after them,/ Slowly the brook of the flocks swells" ("La culesul viei (Vineyard harvest)"). This is a surprising prediction of the Florica cycle that appears later, which sounds a little strange here - so mature in her youth. Then come the pagan Dreams, the litanies defined as Eternities lasting a moment, the fine poetic arabesques in Delusions, the interesting yet undecided lyrical world of the Garden within walls. Ion Pillat of that time could not communicate directly with his world, with the folklore world. His poetry was still at most a garden within walls as he defined it. And only glimpses reached it, from the other side of nature earth and its spirits.

Ion Pillat's poetry has never been folkloric, since it starts in its maturity from the patriarchal world of the immediate familiar past and reaches the crystalline cosmos of ancient classicism, patronized by Minerva[1].

The sheep houses and the shepherds' spires from the poem "Vârful dealului (The peak of the hill)" are even easier to demonstrate their function as simple picturesque elements. Likewise, nut trees are compared to shepherds, along with a verse regarding Japanese engravings. In the poem "Spre Izvorani (Towards Izvorani)", the poplars are also compared with the possemen, while the sun is depicted, with a complete urban irony, in evoking the cuckoo from "Valea Popii". A landscape in Dobrogea from the "Țărm pontic (Pontic Shore)" is seen in the same way, as a "mouth of hell" petrified by enchantments. Sometimes, the flame on the treasures, decomposed in all its devilish-magical senses, reflects only an extremely suggestive and unique image of the rise to heaven "The plowman sits with his foot stuck in doubt / Could it be a treasure? For he sees a tongue like fire / Growing its embers on the fields, and / Rising blue as smoke rises in the chimneys, in winter".

The ancient myth of the transformation of life by leaving something of itself, expressed by the moulting of the serpent, symbolizes in Ion Pillat's poetry, in one instance, the rebirth of the poet in another life, a quiet one, under the sign of Minerva, and in another instance, the birth of pure poetry through the abandonment of life "the dog of the Earth and mountains like dark Dragons" represent poem matter in a verse with multiple meanings, but not exceeding the picturesque area, "Hear him barking at you from another realm,/ Dragons, dark mountains guarded silver fortresses". This also conveys an isolated echo of a bell in the light of more vegetal colors from the poem "Buratec lunar (Lunar greenfrog)", "When the bell from bottoms of puddles/Echoes In The Lost Hermitage/Greenfrog, the ladder smoothly lifts you/onto the buckled sky."

The auditory artistic images from popular books with the image of mountains that pierce the sky much like fabulous unicorns, have a modern watercolor characteristic, in the poem "Spre Izvorani (Towards Izvorani)" and the face of the slave from Halima in a still life poem "Cămara de fructe (The Fruit pantry)".

Pillat's poetry, however, attests to other new connections in a much deeper explanation to this world. The volumes "Limpezimi (Clarity)" and "Priveghi (Wake)" from the series "Cartea tăriilor (Book of strengths)" represent two poetic poles to the "spirit of the Earth". The first poem expresses the old duality of everywhere that became a typical antonymy in Romanian literature - the tumultuous, mechanical city on the one hand and the priestly village, lost in the eternity of nature, on the other hand, "On the wet asphalt a lantern flashes/the first star sits on the water end/engines start with a deafened rumble/All the moon crickets sit down./ A bus headlight nails me still/The moon silently rises above Argeș". According to the message of these verses, in this great city he would not be but a stranger who came "from afar", that is, from the village, with a soul so full of the world from afar that every gesture in the life of the city almost renders an image of village. And yet it's not exactly like that. This very poem says it first of all, not by its words, but by its little artistic success over other poems by the same poet. In the poem, there is a clear nostalgia for the patriarchal sky, in the midst of city life.

In the poem "Priveghi (Wake)", the poet is no longer in the mechanical world of the big city. On the contrary, he stands thoughtfully in front of one of the most ancient rural rites - that of the wake. And yet even now he is not here, but afar, this time in the city. As a city-dweller, he is at a standstill from the beginning, aloof from the folkloric reality, by the very choice of the most geometric art form, the most subtle in its canonical rigors. Poetry is a sonnet. It indicates a city attitude. Death has none of the obscurities of folkloric mystery. It is a petrification of life. "Man's cheek is made of slag, and in the light it's a mask of lime". Death

[1] Cristian Livescu, *Introduction to the work of Ion Pillat*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1980, p.130.

is seen here almost chemically, as an entry into the mineral kingdom, through the cessation of the processes of life. The poet thinks about this death. The whole picture seems more penciled for the sake of pursuing the picturesque being of the waking torch light. We discover a pole which is opposite the attitude in the poem "Dor (Longing)". Here, the poet feels like a city dweller, and the folkloric reality seems only a picturesque starting point for the development of a lucid poetic game of urban refinement.

Within this polarity there will be other poetic encounters of Ion Pillat with the spirit of the Earth. It would seem more natural that they are closer to the latter attitude. Another example might be the "Hanul cu rândunici (Swallow Inn)" which starts from a folk-style motto. The poem continues the picturesque way, fulfilling the musical suggestions of rhythm with plastic values of the images "Famous Inn on a country road, Inn with the eaves out/old as the ages - say / the carriers with the caravan who, in times past, left their money...". The poet is here too a city dweller who outlines a pastel of subtle archaic color, with refined means of verse, such as the game so dangerous but so finely mastered here, of inner rhyme. The poet imagines a party in this fabulous Inn, "So that you may be, old inn, my comrade, so that I may fall asleep at the hearth again,/Get up at dawn here.../Sun, sun everywhere, no man in sight, but swallows start to fly /straight to the soul".

The desire for human solitude is again a feeling specific to the city, which the psychology of man integrated in the folklore culture cannot conceive. This situation is not always found in the world of the lyrics of Ion Pillat. Sometimes it attests to a very deep effort to understand the primary structure of the folklore world, to poetically understand how to identify with it. In the poem "Șarpele casei (The Serpent of the house)", the presence of the serpent of the house seems to be connected with the very existence of the whole community of beings, people and things of the patriarchal home, which bursts here so intensely in prayer for the return of the missing serpent that it no longer has anything of the kind poetic play. Instead, it receives a tragic simplicity, of litany, of a primitive rite from a time of danger "The house crackles/from the foundation/Hearth calls you,/Old Snake....". In the spiritual depths of a sense of fear over the passage of time, the poet could identify perfectly with one of the gestures of the folk world. We specify that the poet may not believe in this magical rite that he practices through this very poetic ritual.

The poem "Mreaja (Toils)" is another occurrence in Ion Pillat's poetry world. It is based on the theme of a legend of the Virgin Mary in which she weaves a net with which, at the Last Judgment, she will save many souls from an eternity in hell, the poet mimicking a permanent inner smile, revealed with a refined discretion through the candor of glass icons - he describes heaven as if with a brush belonging to a child from the big cities, waiting for the weekend in order to go out in nature by car "You see, heaven is a house in Muscel,/You reach it through orchards of stars/A white house with small windows/in which angels are swallows/and souls sit in their nest / like naked chicks under the cloudy eaves". But the nostalgia of this salvation through the grace of infantile candor bursts from the heart, similar to a clumsy cry "Marie, you who can escape pagans and thieves/Throw the net if you can/Marie, for years I have been waiting for your toils/I, your servant, Ion from Miorcani". Here, he discovers himself as an intellectual who comes closer to the folk attitude, by reaching one of the fundamental resorts of the human soul. When they do not vibrate, we can have at most a facsimile of mimicking of such an attitude, started from a rational process of knowledge. [2]

This is roughly the tonality of the entire volume "Satul meu (My Village)". The poet embraces the poor frame of the two simple stanzas for each portrait, the hasty line, cut at once, to suggest the primitiveness of a modern art game just like sculptors and painters who choose wood as the preferred material for carving and engraving. Except for mimicking the primitive

[2] Ovidiu Papadima, *Ion Pillat*, Albatros Publishing House, Bucharest, 1974, p.102.

process, the poet's view is realistically that of an intellectual moving to the countryside. On Vlad the ploughman's wrinkled face, Ion Pillat can only read his known connection with the field and the desire to have oxen to plough it. On the flourishing image of the Kulak Vasile Bultoc, the poet can decipher the hope of life which is placed, above women, children and icons, in the good ox in the stable. On Ilinca's too-soon-aged face that Ion sees, the poet equally mingles the man's drunkenness, the calf's sickness and the death of the younger child. In the same process the poet has included even those people from the village who exchange mysteries with the spirits of the Earth. For them, he speaks with a veracity of an accent that we would sometimes be tempted to consider perfect, that is, the poet's complete identification with the folklore world. We find him speaking on behalf of Old Woman Vișa. Here, the external framework of the facts is rigorously folkloric. The subject's familiarity with death is one of the widely recognized faces of this world whose voice Old Woman Vișa is. Moving further, we identify the idea of death as sleep. It is no longer rigorously folkloric, but literary, that is, romantic. In romanticism, death is often a sleep reminding us that for the ancient Greeks, Thanatos, the God of death, was Hypnos' brother, the God of sleep. Also in Eminescu's work the image of death is often confused with that of sleep. In folklore, death is another existence, in the other world, yet complex, just like life here, not numb, linear as in a sleep. The dead of Old Woman Vișa are asleep like sucklings. According to folk belief, dead people, however, are painfully and slowly separated from earthly existence - first it deceives his death with a glass of bitter wine, then the soul circles the wake house for three days, then receives the news comes to him through the lumps of soil thrown by the hands of those who placed him in the pit...There are related mindsets here, but not consubstantial. The poet beautifully mimics the folklore world.

Iliut from “Orbul satului (The blind man of the village)” also leads us to discover here a deep folkloric root. Of all the infirmities, which have always been considered in the folk world as signs of the devil's influence over men, this world firmly identifying the ethical with the beautiful, the sole physical deficiency, considered a sign of the connection with the Divine was to remain in perpetual darkness “The earth of images stands leafless/and only sounds prop me up/Dry stakes through the desolate vineyard/and among them I fumble/You can't glance at my great pupil/The white hour face shows no time/And yet my eyes stare at you pitifully/For my steps tread my entire soul.” (“Orbul satului (The blind man of the village)”). Through their tormented movements, they gave man the impression of a disturbance of the calm and harmony of nature, while the blind man expresses it almost as a work of art, through the forced artificiality of his hieratic attitude, which connects him to statues, such as Homer and so many fortune tellers of the Antiquity who were traditionally regarded as deprived of eyesight. If Iliut is seen here folklorically, that is, closer to the keyboard of invisible rays that modulate the cosmos, the poet comments on it without any reluctance, in his own way, indicating that we remain permanently within the fundamental poetic game of the cycle, that of speaking on behalf of beings and things that have no connection with him, other than that of the attraction for the picturesque. Ion Pillat respects folklore, as one of the most refined people of culture that our city has produced, meaning that he enjoys it, just like the scent of a strong fir essence or the vivid colors of a flowering meadow, and at the same time, he comments on it, in his own poetic manner. For Iliut, the light is “leafless of images”, the sounds are “dry vineyard stakes”, the pupil is a lifeless “white hour plate”. The blind man is seen through the eyes of the poet, who can see through the lifeless pupils of the blind. The impression of artifice is inevitable due to the contrast between the first person address, an artistic process of the entire cycle, and the character's language, who speaks in the style and images of the city-dweller Ion Pillat.

In fact, Pillat often takes the poetic game on his own, meeting with an aspect of folk life, relishes it and conveys his emotion as a city artist with a mimicry of belonging, which here represents only an artistic frame with feelings of nostalgia of the dynamic description in the

poem "Călușarii (Calusari dancers)": "Beloved, bring me the wine jug/From old times with the savin fairy tale/To the clearing in the shade of Maples, call /The five dancers, with the mute king./ In white, five birches swing in the wind, / Their dead man lies on the ground/As they gather around him and unfold again /Five white wings of swans on the lake."

With subtle joys of a cultivated man, Ion Pillat mimics the folk belief in a heaven similar to Earth when he is happy. It begins with a pastoral paradise that descends to Mircesti, "If it were to be heaven, let there be a field of snow/Let sparkly snow shine star by star,/and sleds ring as long before/My childhood sounded".

In the poem "Rădăcini(Roots)", the secular tree is compared though a hyperbole with a dragon-like vision, in which rigidity is prepared to unleash telluric energies: "Black dragon trunk coiled and broken". It is as if the poet describes a Laconian struggle, the lesson of capturing the stir of the statuary, of the discovery of movements prior to the maximum clenching being well assimilated by Pillat from the Parnassian period. The mythical birth of this cosmic tree represents one of Pillat's imagery successes. In fact, Pillat is interested in getting in touch with his ancestors and that is why his gaze remains focused on his roots.

The landscape in the poem "Acuarele (Watercolor)" reveals details of mythological semantics. We first capture the closeness between "the hill that grazes skies" and a "fiery bull", an animal omnipresent in the mythologies of the world. These differences in associative environments make the bull symbol familiar to imaginary life. The Hill is seen as a "fiery bull", constantly included in the mythical Pillatian perspective, which allows for the strange combination between the wild earthly appearance and the blooming field of the heavens. The hope of reconciliation between two, once inseparable, realms, which suffered a rift impossible to explain, throwing existence in the uproar of time, highlights an idea, in the form of a mythology. In this poem we also notice the zoomorphism of the sky, whose "flock of clouds roams the mountains", while the stars become "millet grains", adorning an impressive golden hen, which is the moon. Animal forms are often associated with stars, to which they also give a certain variable symbolism. It should be noted that zoomorphism is the one that allows the union, the merging of Heaven with Earth, the treatment being applied to both realms. Everything occurs in an atmosphere of agony, inciting a huge game of pretensions that envelops the mysterious wedding. The admiration of the cosmic ritual ends with the "old mills", left on their knees to watch the "canvas of the moon", lowered from above - the astral light merged with the righteousness of the water in the stream, in front of the motionless witches. The combination of kingdoms, much like the primordial state, offers here one of the most beautiful performances imagined by the poet. The old, heavenly life seems to have reawakened from inactivity, trying a new approach to Earth. In the depths of the imaginary, the old life is actually confused with the purity of childhood: "How I would like to forget the entire spelling book,/To weave cobwebs out of silence/To catch stars flickering across the border/Of frozen waters"("Acuarela (Watercolor)").[3]

The "Centaurs" cycle brings Greek mythology into a Dionysian atmosphere of uleashed sensuality. Similar to ancient literature, the Centaur is a strange and beastly creature. It has glimpses of human consciousness cursing its creator, but it cannot overcome its own condition. He is a damned man meant to stir up horror. "Fugă de centauri (Centaurs on the run)" contains paintings, both in drawing and in expression, "Down the slope, manes in the wind/Come the centaurs/Air echoes through the valleys/With the noise of a hoof striking the ground."

In the short daily pilgrimages to the grave of the grandfather and Florica (his child who died soon after birth), in the simplicity of these graves covered with field flowers, Ion Pillat found "the ancient and ritual gesture of the Romanian from the countryside, in this commemoration

[3] Tausan Ana Victoria, *Ion Pillat, Ceremony of Nature,* Albatros Publishing House, Bucharest, 1972, p.52.

of a dead person, in which life was ever present"[4]. In this special atmosphere that enveloped his childhood, Ion Pillat later finds both the source of the beginnings of his traditional poetry as well as of one of his folkloric cycles: the almost real presence of the dead. The volume "Bătrânii (The Elders)" was written under this impulse, or "Biserica de altădată (The Church of yesteryear)" the evocation of the dead. "Povestea Macii Domnului (The Story Of The Virgin Mary)" indicates knowledge of the world from our popular culture. Ion Pillat was aware of the profound difference between the mythology of the Romanian people and the tendency towards the transcendental, considering the earth as a valley of lamentations, preparing the happiness of eternal spiritual existence, in heaven, specific to the official religion.

Ion Pillat's pastels also encompass a mythological dimension that creates a hyperbolic aura to each description. A chestnut tree stands alone in the middle of the vineyard at Florica. From this natural cohabitation the poet highlights an entire effect. The Chestnut is described as contorted, like a crooked-wood, "with gnarled arms and athletic torso". The chestnut, surrounded by thorns, like a martyr, becomes a tree with a magical function, whose roots deep in the ground denote steadfastness, while its branches rise to the heavenly spheres. The same opposition rooting - uprooting is recorded in the poem "Rădăcini (Roots)". The secular tree is compared to a dragon, in which the stillness of fantastic forms is ready to unleash telluric energies. It's almost as if the poet were describing a Laconian battle, the lesson being that of capturing the movement of the statuary. In fact, many Parnassian-baroque effects are rephrased in the volume "Pe Argeș în sus (Upstream on Arges river)", but they come to the benefit of an evolved conception related to the searches and purposes of poetry. The fairy-tale atmosphere that hides forgotten beliefs gives the dragon tree the power to communicate with the astral serenity, but also with the dark depths. The mythical birth of this cosmic tree represents one of Ion Pillat's great imagery achievements. Pillat is more interested in getting in touch with the ancestors and therefore his glaze remains focused on the roots, on these "snakes that scour the ground". The mythical ancestor, resting in a "flower bed", continues to live in the subconscious of nature: "you are buzzing of bees and scented perfume/in the vineyard drunk with the blooming of the vine". The vision of the spiritual communion with nature is frequent in the Romanian way of feeling, and the "Cântecele din popor (Songs by the people)", collected by Ion Pillat and published in 1928, are suggestive in this sense. Nature no longer appears as a simple picturesque or decorative element, but is felt as a true concept of the imagination. The crown of nature is the nimbus of paradise predestination, through which death becomes, "a wedding", in the mioritical sense, a passage to another realm, its turning into cosmos, in which the Sun and the Moon participate. Through its elements, nature exerts its magnetism on life, making it its ally and then becoming consubstantial to it, in the sense of the bachelardian tradition, according to which the imagination participates in the life of the universe and the universe takes part in the life of the imagination.[5]

We conclude with the fact that a poet moves spontaneously, with zigzags and especially with turns and returns. Thus, he makes up a world, a subtle, aerial geometry, full of the unexpected, but still a geometry in its own way, like a spider's web. From that fine itinerary full of surprises between the lucidity of the city and the wisdom of the spirits of the earth, Ion Pillat slowly realized his own world of poetry through the eternal paradox reserved for the verse by Horace.

[4] Ovidiu Papadima, *Ion Pillat*, Albatros Publishing House, Bucharest, 1974, p.53.
[5] Ovidiu Papadima, *Ion Pillat,* Albatros Publishing House, Iasi, 1974, pp.96-97.

BIBLIOGRAPHY:

1. Livescu, Cristian, *Introduction to the work of Ion Pillat*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1980
2. Pillat, Ion, *A new creed: symbolism, clarifications on the occasion of a death and an article*, in *Flacara*, year V, 7 May 1916, no.30.
3. Densusianu, Ovid, *Pagan dreams*, in New Life, year VIII, no.14-16.
4. Papadima, Ovid, *Ion Pillat*, Albatros Publishing House, Bucharest, 1974.
5. Piru, Al., *History of Romanian literature from the beginning to today*, Univers Publishing House, Bucharest, 1981.
6. Tausan, Ana Victoria, *Ion Pillat nature ceremony,* Albatros Publishing House, Bucharest, 1972.
7. Vianu, Tudor, *Works, Romanian writers, syntheses*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1973.

EXILE AND THE CONDITION OF CONTEMPORARY WOMEN: THE WOMAN WHO KEEPS FORGETTING TO BE BORN

Iuliana Voroneanu (Păunescu)
PhD, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: In analyzing the various representations of femininity in the play The Woman Who Kept Forgetting to Be Born, it becomes evident that the playwright has constructed female characters who are both powerful and sensitive, bold and courageous—figures who endeavor, and ultimately succeed, in challenging traditional norms in order to redefine the feminine ideal. These are everyday women, whose experiences serve as potential sources of inspiration for countless others across the globe, encouraging them to break free from stereotypes and prejudices, to reassess their own lives and priorities, and to pursue authentic happiness.

The female characters envisioned by Cătălina Florina Florescu exhibit a distinctive poetic dimension—their names function as living metaphors, each encapsulating a condensed biography and an existential state: The Woman Longing to Leave, The Woman with a Camera, The Woman with a Grown Boy, Much Too Grown, The Betrayed Woman Who Will Bloom, The Woman Who Kept Forgetting to Be Born. These characters are not merely narrative constructs but symbolic entities, each embodying a particular facet of contemporary femininity.

The theatrical space becomes a site of introspection and confrontation—a locus for examining trauma, various forms of suffering, and the fragility of identity, while simultaneously offering the possibility for existential reconfiguration. Florescu's characters articulate fragmented expressions of femininity—each representing a mask, a moment, a mode of being or non-being within the world.

As a writer from the diaspora, Florescu advances a postmodern conception of femininity, one that rejects the notion of a singular, prescriptive model of womanhood. Instead, she presents a fluid paradigm comprised of diverse embodiments, transient incarnations of a self that is in continuous negotiation with both the external world and its own internal complexities.

Keywords: female representations, living metaphors, trauma, identity, existential reconfiguration

Cătălina Florina Florescu explorează în piesele ei de teatru teme de o profundă relevanță contemporană, care rezonează cu preocupările unui public larg: descoperirea și reconcilierea cu propriul trup, căutarea libertății individuale în fața constrângerilor sociale, tranziția simbolică și literală de la un stadiu existențial la altul, precum și diversitatea tipologiilor de gândire și mentalități care definesc lumea modernă. Aceste subiecte nu doar reflectă dileme universale, ci și invită spectatorul sau cititorul la o analiză introspectivă și la o înțelegere mai profundă a condiției umane.[1]

Femeia care tot uita să se nască este a doua piesă supusă analizei, finalistă a concursului național de teatru UNITER, declarată „Piesa anului 2019" și ulterior jucată pe scena Teatrului Național Iași ca spectacol-lectură, în urma câștigării concursului din cadrul proiectului „Teatru³".

Despre această piesă, scriitoarea afirmă:

„*Femeia care tot uita să se nască* începe realist, dar se sfârșește în basm, iar unul dintre motivele acestei alegeri este că ne e *incomod* să credem că femeile suferă. Piesa este inspirată din ce ne doare pe noi ca femei, din ce ne-am săturat să auzim, din clișeele care ne

[1] *Female Playwrights and Applied Intersectionality in Romanian Theater*, https://worldliteraturetoday.org/2024/september/female-playwrights-and-applied-intersectionality-romanian-theater-catalina-florina

schimonosesc visele. Și cu toate acestea, niciunul dintre personajele create nu este o victimă; dimpotrivă, solidaritatea femeilor are umor și introspecție."[2]

Personajele feminine create de Cătălina Florina Florescu au o poetică aparte—numele lor sunt adevărate metafore ambulante, fiecare condensând o întreagă biografie, o stare existențială: Femeia cu dor de ducă, Femeia cu aparat foto, Femeia cu băiat mare, mult prea mare, Femeia înșelată care va înflori, Femeia care tot uita să se nască. Scriitoarea își construiește personajele feminine ca pe niște simboluri vii, fiecare reflectând o nuanță diferită a feminității contemporane. Numele acestora nu sunt întâmplătoare, ci funcționează ca mici poeme în sine, purtătoare de sensuri multiple.

Scriitoarea continuă cu o declarație care întărește tema centrală a piesei, „Piesa este inspirată din ce ne doare pe noi ca femei, din ce ne-am săturat să auzim, din clișeele care ne schimonosesc visele. Și cu toate acestea, niciuna dintre personajele create nu este o victimă."[3] În Prolog, scriitoarea aduce în atenția cititorilor/ spectatorilor, cele cinci femei care freacă podeaua, având scrisă pe spate câte o literă, formând cuvântul FEMEI, pe fundal auzindu-se tot mai agasant *Oda bucuriei*, de Friedrich Schiller, pe muzica lui Ludwig van Beethoven, un adevărat simbol în limbajul universal al muzicii, care reușește să dea glas idealurilor europene de unitate, libertate, pace și solidaritate, iar ultima parte a Simfoniei a IX-a „Oda Bucuriei" exprimă recunoștința oricărei ființe pentru viață.

În demersul de a analiza ipostazele contemporane ale feminității și ale umanității vulnerabile, sesizăm atât fragilitatea ființei umane, mai ales a femeii, aspirația către echilibru, cât și o subtilă corespondență ideologică: ambele texte, piesa de teatru și versurile poemului, reflectă dorința profundă a ființei umane de a transcende suferința și de a accede la o stare de armonie, de sens și de umanitate profundă.

Piesa este, în esență, o căutare a bucuriei de a fi, a reconectării cu viața — un ecou îndepărtat, dar recognoscibil, al ideii din *Oda bucuriei*, în sensul că fiecare personaj al Cătălinei Florina Florescu, aspiră, la final, spre un fel de „renaștere" emoțională și spirituală. În *Oda bucuriei*, idealul umanist este exprimat printr-un limbaj solemn, exaltat, Schiller imaginând o comunitate umană în care individul este absorbit într-o fraternitate universală, legată de principiul bucuriei ca forță cosmică unificatoare, un ideal de inspirație iluministă, care reflectă o încredere în rațiune, moralitate și în capacitatea umană de autodepășire:

„Toți oamenii devin frați
Acolo unde zboară aripa ta blândă."[4]

În contrast, *Femeia care tot uita să se nască* propune o dramaturgie în sfera fracturismului.[5] Titlul marchează o absență originară: o femeie care „uită să se nască" este o ființă suspendată între viață și moarte, între a fi și a nu fi, între realitate și vis, între trauma personală și o identitate în derivă, o existență nelocuită pe deplin. Este o piesă despre recuperarea sinelui, a corpului, a vocii, în care cele cinci ipostaze feminine sunt de fapt o singură femeie, o singură voce, un singur trup. Dar prin această individualizare, femeia devine purtătoarea unei traume colective: aceea a femeii reduse la tăcere, a ființei dezumanizate în societatea contemporană.

Spațiul scenic devine un spațiu de examinare a traumei, a durerii de orice tip, a identității fragile, dar totodată al unei posibile reconfigurări existențiale. Perspectiva este una profund post umanistă, în care corpul nu este doar materie biologică, ci și text social, politic, poetic. În analiza asupra durerii și a corporalității, Elaine Scarry subliniază faptul că „Physical pain has no voice, but when it at last finds a voice, it begins to tell a story, and the story that it

[2] https://portal.revistatimpul.ro/femeia-care-tot-uita-sa-se-nasca-de-catalina-florina-florescu-spectacol-lectura-in-premiera-in-cadrul-festivalului-international-de-literatura-si-traducere-iasi/ - accesat la 30.03.2025
[3] Ibidem, p. 12
[4] Friedrich Schiller, *Oda bucuriei*, trad. Ion Roman, în *Poeme și balade*, Editura Minerva, 1974
[5] Mihnea Bâlici, *Fracturismul în câmpul literar românesc*, https://revistatransilvania.ro/wp content/uploads/2021/06/Transilvania-5.2021-Ba%CC%82lici.pdf

tells is about unspeakable pain”[6] și că aceasta sfărâmă nu doar limbajul, ci și identitatea. Piesa autoarei subliniază tocmai această incapacitate de articulare a sinelui în raport cu trauma: vocea feminină este dislocată, iar narativitatea se reface prin fragmente, printr-un discurs poetic discontinuu.

Femeia cu dor de ducă este prima prezență feminină cu care cititorul/ spectatorul ia contact direct, într-un decor care apare drept o bucătărie. La prima impresie, „o femeie în capot cu flori și ciorapi deșirați stă și se uită fix la ceva”.[7] Este imaginea comună a unei femei, captivă în colivia unei căsnicii cu prea multe responsabilități, griji și gânduri. Conversația telefonică cu soțul, una care pare banală, pare a fi momentul declanșator al propriei crize identitare pe repede înainte, de la pregătirea mesei, la renunțarea pentru o perioadă nedeterminată la statutul de gospodină a casei. Femeia apare la „ patru ace”, fiind „de nerecunoscut”[8], gata „să calce în picioare aceste reziduuri domestic (oale, bureți, farfurii etc.) de care vrea să se lepede”[9]. Femeia cu dor de ducă alege ca formă de comunicare a deciziei de a pleca la băi o foaie pe care îi trasează sarcini domestice soțului, George, specificând că toate reprezintă „un morman de verbe în cârca unei femei.”[10]

Numele acestui prim personaj reprezintă o formulare deja expresivă în sine—„dor de ducă”, un idiom românesc care exprimă neliniște, nevoia de evadare, de mișcare, dorința de libertate, poate neîmplinirea în spațiul domestic sau existențial. Acest nume poate sugera femeia modernă care nu-și găsește locul, prinsă între așteptările sociale și nevoia ei profundă de sens și autonomie, care simte nevoia să evadeze din monotonia cumplită, poate nu fizic, ci mental — departe de convențiile care o constrâng. Este o rătăcitoare, dar și o căutătoare, un sentiment sau o stare ușor de recunoscut pentru orice femeie care nu își găsește locul, care simte că trebuie să fie altundeva. Poate fi expresia nevoii de evadare dintr-un spațiu sufocant, fie el concret sau simbolic — casnic, profesional sau emoțional.

Regăsim primul personaj feminin angrenat într-o discuție cu Femeia cu aparat foto, despre lucruri banale și despre faptul că și cea de a doua femeie a fugit de acasă, sătulă de rutina zilnică, împovărată de aceleași responsabilități casnice. Aparatul foto pe care femeia îl utilizează reprezintă un instrument de observare, de fixare a realității. Ea este martorul tăcut la tot ceea ce apare în cadru, la ceea ce se întâmplă, nu participă direct, ci captează, memorează, privește cu un ochi poate critic, poate nostalgic. E femeia care vede tot, dar care poate nu se lasă văzută. În același timp, simbolizează și nevoia de validare a realității proprii într-o lume în care femeia a fost des-focalizată istoric.

Pe parcursul piesei, Femeia cu aparat foto rămâne într-un plan secund, e atentă, vigilentă, dar nu neapărat implicată. Poate fi percepută ca un alter ego al autoarei, o prezență discretă care documentează din umbră realitatea feminină cotidiană, colecționând „portrete, preferabil doar cu femei și fete tinere”[11]. Pentru a-i alina durerea sufletească și a acoperi petele de pe hainele acesteia, care pot simboliza motive ale suferinței psihice, Femeia cu dor de ducă îi dăruiește o broșă cu un fazan, primită la rândul ei de la mamă, cadou de 18 ani, alături de observația: „Numai masculul își înfoaie penele.”[12] Explicația acesteia este una încifrată: dorința mamei ca fiica ei, din acel moment matură, să aibă o viață mai bună, sperând să se înfoaie în pene, pentru că ea nu a putut acționa în acel sens la vremea ei, să schimbe tradiția păstrată în familie. Pentru Femeia cu dor de ducă broșa este o amintire, și pentru că a plecat de

[6] „Durerea fizică nu are voce, dar când în sfârșit își găsește o voce, începe să spună o poveste, iar povestea pe care o spune este despre durerea nenumită.”, Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985, p. 3
[7] *Corp de teatru*, Cătălina Florina Florescu, Editura Eikon, București, 2024, p.13
[8] Idem, p. 14
[9] Ibidem, p. 14
[10] *Corp de teatru*, Cătălina Florina Florescu, Editura Eikon, București, p. 15
[11] Idem, p.18
[12] Ibidem, p. 23

acasă, vrea să lase acest simbol al vieții ei irosite undeva, în urmă. Amândouă decid să își continue călătoria „doar de unde…nu și unde”.[13]

Discuția continuă la cafenea, cele două femei imaginându-și locuri cât mai îndepărtate pe care ar vrea să le viziteze(Japonia, Groenlanda), ca loc de exil, de refugiu, grăbindu-se să iasă din viața lor anostă. Apare Femeia cu băiat mare, mult prea mare, caracterizată de „o tristețe ireală”[14], care este prinsă într-o relație maternă care o depășește, la limita tensionată între maternitate și individualitate. Exprimarea „mult prea mare” are o notă ironică, poate chiar amară, sugerând o relație dezechilibrată în care maternitatea a devenit o povară, nu doar o misiune. Ea simbolizează femeia-mamă a cărei identitate a fost complet absorbită de rolul matern, de la etapa în care „Radu era mic. Îl țineam în brațe ca pe un bibelou să nu se spargă”, „azi e departe. A plecat la facultate în Franța”[15] să studieze arhitectura. După toate eforturile, desenele, amintirile și poveștile, acel „Pa, mamă, am plecat”[16], nu e corect. „Crești un copil și apoi pleacă. Rămâi singură.”[17] Femeia cu băiat mare, mult prea mare poate fi mesagerul pentru o critică subtilă la adresa mamelor exagerat de grijulii, de protective, care nu știu când să-și lase copiii să se desprindă, dar și a societății care judecă femeia exclusiv prin prisma maternității. Ea își raportează în continuare existența la fiul ei plecat, făcând conexiuni cu lucruri, locuri care îi amintesc mereu de el.

Femeia înșelată care va înflori este descrisă drept „o femeie cu părul nearanjat, cu hainele rupte, cu rujul mânjit pe față pe un obraz, cu urme de violență pe mână, picioare.” Numele acesteia indică deja un proces de transformare. Imaginile femeilor abuzate care apar proiectate pe fundal sunt metamorfozate în flori din hârtie făcute prin metoda origami. În plan simbolic, analogia dintre o femeie abuzată și o floare de origami reflectă o tensiune subtilă între fragilitate și reziliență. Floarea de hârtie, aparent delicată și expusă riscului de deteriorare, își dobândește forma printr-un proces laborios de pliere și modelare, ceea ce îi conferă o stabilitate surprinzătoare în ciuda materialului său vulnerabil. În mod asemănător, experiența abuzului transformă femeia într-o ființă marcată de suferință, dar, totodată, capabilă de reconstrucție interioară. Trauma nu o anulează, ci o modelează într-o identitate nouă, adesea mai complexă și mai profundă. Astfel, floarea de origami devine o metaforă pertinentă pentru modul în care delicatețea aparentă poate ascunde o capacitate impresionantă de supraviețuire și regenerare, evidențiind subtil relația dintre vulnerabilitate și forță.

Femeia înșelată care va înflori este arhetipul femeii-Phoenix, simbolizând renașterea prin suferință. Trădarea și durerea provocată de partenerul de viață nu o distrug, ci o catalizează. Deși este o victimă încă de la începutul căsniciei, deși se adresează autorităților, concepțiile învechite, greșit înțelese ale societății civile și a membrilor familiei are câștig de cauză: „Taci și îndură. Ascultă de soț, Bătaia e ruptă din Rai.”[18] Într-un sens larg, ea poate simboliza toate femeile care, confruntate cu dezamăgirea și abuzul fizic și psihologic, își regăsesc forța și frumusețea. Momentul declick-ului reprezintă punctul zero al drumului auto-cunoașterii și al transformării feminine**,** al experiențelor profunde, la finalul căruia va deveni, femeia puternică și fericită, redescoperind iubirea de sine și adevărata ei feminitate. Acest personaj feminin este o figură a rezilienței, a femeii care nu doar că supraviețuiește unei răniri și umiliri repetate, ci reușește să se regăsească și să se reinventeze prin suferință psihică.

Femeia care tot uită să se nască, găsită de celelalte femei, în timpul călătoriei, întinsă pe jos, este**,** probabil, un personaj metafizic, care simbolizează incapacitatea de a deveni ființă umană pe deplin, de a se (re)naște în propria viață. Poate fi interpretată drept refuzul inconștient al transformării sau frica de asumare a sinelui autentic. În sens existențial, poate fi femeia care

[13] Ibidem, p. 23
[14] Ibidem, p. 32
[15] *Corp de teatru*, Cătălina Florina Florescu, Editura Eikon, București, 2024, p.34
[16] Idem, p. 36
[17] Ibidem, p. 36
[18] Ibidem, p. 42

n-a apucat încă să „fie” ea, pentru că a fost mereu ce au vrut alții să fie. Acest personaj eponim este un simbol al femeii care nu s-a descoperit încă pe sine. Poate fi vorba despre o naștere metaforică — asumarea propriei identități, a propriei voci. În această ipostază, uitarea devine o formă de supraviețuire, dar și o barieră în fața devenirii.

Starea de somn evocată în mod repetat de acest personaj, „Vreau să dorm. Mi-e somn”, reprezintă o metaforă centrală pentru criza identității feminine în context postmodern. Această stare nu reprezintă absența vieții, ci suspendarea unei nașteri simbolice—o amânare a accederii la o identitate asumată, conștientă, personală. În viziunea postmodernă propusă de Cătălina Florina Florescu, feminitatea nu mai este un dat fix, ci un proces de devenire continuă, un teritoriu instabil în care sinelui i se refuză definitivarea, dar i se permite multiplicarea.
Somnul devine un spațiu liminal—între conformism și revolta interioară, între tăcere și articulare, între o identitate impusă social și una descoperită sau inventată. Personajul nu este lipsit de voce, ci se află într-o stare de latență, așteptând o „naștere” care nu este biologică, ci existențială: o trezire la sine, la dorință, la autenticitate.

În acest sens, *Femeia care a uitat să se nască* întruchipează paradigma postmodernă a identității feminine: fragmentară, instabilă, dar deschisă reinventării. Autoarea propune o feminitate care nu mai urmează un model arhetipal, ci explorează ipostaze fluide, în permanentă negociere cu traumele personale, cu memoria, cu presiunile culturale și cu nevoia de sens. Somnul devine, astfel, nu o formă de pasivitate, ci o etapă premergătoare unei (re)nașteri conștiente, marcând un moment de potențial existențial intens.

Feminitate și exil: drumuri personale, granițe universale

Personajele feminine din această piesă provin din medii culturale și sociale variate, fiecare având un bagaj unic de experiențe de viață. Deși împărtășesc, în aparență, aceeași „luptă” pentru afirmare și libertate, parcursul fiecăreia este marcat de contexte distincte, iar identitatea lor se modelează în funcție de traumele, alegerile sau provocările proprii.

Plecarea de acasă reprezintă un moment crucial în viața celor cinci femei, un gest care capătă, valoarea unui exil – fie el fizic, cultural sau psihologic. Exilul nu înseamnă doar o desprindere geografică, ci și o separare simbolică de un spațiu afectiv și identitar. În literatura migrației, această plecare este adesea însoțită de încercarea de a regăsi sensul propriei existențe într-un context străin, ostil sau diferit de cel originar. Scriitoarea Cătălina Florina Florescu explorează această temă în volumul *Exile and Englishes*, în care propune o reflecție asupra pluralității limbajelor exilului și asupra felului în care femeia – autoarea, mama, fiica sau profesionista – își caută o voce într-un spațiu dominat de alte reguli și așteptări.

În mod inspirat, Florescu face o paralelă între propria sa experiență de exil și destinul lui Ovidiu, poetul roman exilat la Tomis, pe țărmul Mării Negre – în actuala Constanța, orașul natal al scriitoarei.[19] Asemeni poetului latin, care a continuat să creeze în izolare, folosind versul ca mijloc de supraviețuire și revendicare a identității, Florescu își construiește scrisul în tensiunea dintre două lumi: cea părăsită și cea adoptată. Poezia și proza devin astfel spații de reconciliere interioară, dar și de rezistență în fața pierderii sau a înstrăinării.

Pentru aceste femei aflate în exil, granițele sunt sociale, culturale și lingvistice. Traversarea acestora presupune un efort de adaptare, dar și de transformare. Ele aleg să lase în urmă trecutul, să-și reinventeze identitatea, să înfrunte prejudecăți, să se reinventeze fără să se piardă, să încalce așteptările impuse de comunitățile tradiționale, inclusiv prin adoptarea unui limbaj neconvențional sau chiar vulgar, poate dintr-o nevoie de afirmare sau protecție sau poate ca o formă de eliberare de constrângeri și norme. Aceste femei negociază constant între ceea ce au fost și ceea ce doresc să devină, fiecare alegere reprezentând o formă de rezistență, de

[19] Interviu cu Cătălina Florina Florescu, 4 aprilie 2018- CEERES Of VOICES https://www.youtube.com/watch?v=c3ausfm35NI

afirmare și, în același timp, de vulnerabilitate, o stare în care încearcă să se regăsească între lumi, între roluri,

Cauza exilului este una simplă de expus: toate aceste femei își trăiesc viețile sub o presiune dublă: pe de o parte, a societății care așteaptă ceva de la ele, iar pe de altă parte, a dorințelor și nevoilor lor interioare. Chiar dacă se aseamănă în anumite etape, poveștile acestor femei sunt diferite, fiecare are ceva de spus și fiecare experiență reprezintă o fereastră către o altă lume. Și, chiar dacă uneori nu par să aibă nimic în comun, femeile aflate în exil împărtășesc un fir invizibil – dorința de a lăsa ceva în urmă, de a construi ceva nou și de a se regăsi pe ele însele, chiar și în cele mai neașteptate colțuri ale lumii.

Cinci femei, cinci forme de exil

În universul dramatic al Cătălinei Florina Florescu, cele cinci personaje feminine centrale din *Femeia care a uitat să se nască* trăiesc, fiecare în felul său, o formă distinctă de exil. Nu este vorba doar de o îndepărtare geografică sau fizică, ci mai ales de o dezrădăcinare interioară — o ruptură între femeie și lumea din jur, între femeie și propriul sine. Acest exil devine motorul fiecărei existențe dramatice și oferă cheia de lectură pentru înțelegerea complexității identității feminine postmoderne.

Femeia care a uitat să se nască trăiește exilul existențial prin excelență. Ea nu este exilată dintr-un loc concret, ci din propria naștere simbolică. Trăiește „adormită", suspendată între potențial și actualizare, într-un spațiu gol între a fi și a nu fi. Este o formă de auto-exil, un refuz inconștient de a intra în lume cu o identitate proprie, o fugă de responsabilitatea sinelui.
Femeia cu dor de ducă trăiește un exil al mobilității continue. Exilul ei este dorința constantă de a pleca, de a nu se așeza nicăieri — o fugă care devine identitate. Nu își mai dorește să fie acasă, nici să aibă un punct stabil de ancorare în lume, ceea ce o face să fie în exil permanent, chiar și față de sine. Este o formă de dezrădăcinare voluntară, dar totodată compulsive, a ființei ajunsă la suprasaturația îndatoririlor/ rutinei casnice.

Femeia cu băiat mare, mult prea mare se află într-un exil afectiv și matern. Existența ei este dizolvată în rolul de mamă, iar identitatea proprie este sacrificată pentru celălalt. Exilul ei constă în imposibilitatea de a se regăsi în afara relației cu fiul, care a devenit o proiecție excesivă a sinelui. Ea trăiește în umbra unei relații disproporționate, care a ocupat întreg spațiul personal.

Femeia cu aparat foto trăiește un exil vizual și simbolic. Rolul ei de observatoare o așază în afara acțiunii, într-un spațiu al privirii, nu al implicării. Ea documentează lumea, dar nu participă pe deplin la ea. Exilul ei este unul de distanță emoțională, de mediere prin lentilă – o metaforă a încercării de a înțelege, dar nu neapărat de a trăi.
Femeia înșelată care va înflori cunoaște exilul dintr-o relație afectivă care i-a trădat încrederea. Este exclusă din spațiul familiar al iubirii, dar transformă această marginalizare într-un proces de regenerare. Exilul ei este traumatic, dar rodnic – devine o etapă a înfloririi, o trecere necesară spre o formă mai complexă a sinelui.

Exilul devine, astfel, o metaforă complexă pentru condiția feminină. Este o stare de tensiune permanentă între plecare și întoarcere, între pierdere și regăsire. Sub presiunea unor factori externi și interni – traume personale, dorințe de afirmare sau nevoia de autonomie –, femeile aflate în exil își negociază viețile în moduri multiple și adesea dureroase.

În cele din urmă, înțelegerea feminității presupune o deschidere reală către diversitatea formelor în care femeile își trăiesc și povestesc viața. Fiecare femeie este purtătoarea unei povești care poate reconfigura tiparele, care poate apropia experiențe altfel greu de comparat. Întâlnirea cu celălalt – cu povestea celuilalt – devine astfel un act de empatie și un pas necesar spre o solidaritate autentică.

Florescu construiește un tablou complex al identității feminine postmoderne: fiecare femeie este o ipostază tranzitorie, un posibil răspuns la o lume lipsită de certitudini. Starea de

somn, de fugă, de durere sau de înflorire devin, astfel, metafore ale procesului continuu de reinventare și renegociere a sinelui.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bâlici, Mihnea. *Fracturismul în câmpul literar românesc*, https://revistatransilvania.ro/wp, content/uploads/2021/06/Transilvania-5.2021-Ba%CC%82lici.pdf
2. Cavarero, Adriana. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Routledge, 2000.
3. Florescu, Cătălina Florina. *Femeia care a uitat să se nască*. Tracus Arte, 2022.
4. Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1985.
5. https://portal.revistatimpul.ro/femeia-care-tot-uita-sa-se-nasca-de-catalina-florina-florescu-spectacol-lectura-in-premiera-in-cadrul-festivalului-international-de-literatura-si-traducere-iasi/

SOLOMON MARCUS AND THE EMINESCU UNIVERSE AS A HOLOGRAPHIC STRUCTURE

Silvia-Ofelia Chelariu
PhD

Abstract: In an era in which the boundaries between fields are increasingly blurred, the reading of literary works requires an approach that takes into account their multiple levels of meaning – aesthetic, cognitive, symbolic. A transdisciplinary thinker par excellence, Solomon Marcus proposes a reinterpretation of Mihai Eminescu's work, bringing to the fore the poet's holographic vision and the reflection of the various dimensions of his thinking in the descriptive force with pictorial valences. At the heart of Solomon Marcus's approach is the conviction that great literary creations, among which Mihai Eminescu's work occupies a privileged place, must be approached through a multiple prism, capable of revealing not only the aesthetic value, but also the cognitive depth of the text.

The present paper aims to investigate this innovative vision, analyzing the way in which Solomon Marcus opens an intermediate perspective on Eminescu's work, in which the poetic word becomes a meeting place between literature, visual arts and science. This transdisciplinary reading also contributes to a reassessment of Eminescu's poetic modernity, placing it in a broad dialogic context, in line with current trends in cultural hermeneutics.

In an intellectual climate in which literary studies are searching for new interpretative models, capable of reflecting the complexity of contemporary culture, Solomon Marcus's proposal acquires a particular relevance. Exploring Eminescu's creation through the prism of transdisciplinary thinking thus becomes not only an innovative critical exercise, but also an invitation to rediscover a national poetic heritage in a universal key.

Keywords: knowledge, image, pictorial, visual, transdisciplinary

Contemplând empiric Universul chiar din interiorul său, percepția umană se nuanțează în funcție de propria viziune ontologică și epistemologică a observatorului: matematicianul îl configurează posibil drept sferă Riemann ca suprafață compactă fără frontieră, psihologul îl asociază zborului unduitor al simțurilor în spațiul aperceput, asemenea luminii care îmbrățișează *Muza adormită* a lui Brâncuși, artistul îl încifrează în forme subiective topite în culoare. În această varietate de expresie, toate pot avea însă în comun simetria axiomatică a punctelor ideale și logica prezenței lui ***phi*** (*numărul de aur*) în complexitatea lumii. Realul, imposibil de înțeles în întregime, se supune astfel investigării creative, în care sistemele de gândire coexistă într-o nouă logică, necontradictorie, construită de-a lungul secolului trecut.

Invențiile și descoperirile (în relația lor dihotomică, descrisă de Solomon Marcus în *Paradigme universale*) din știință, psihologie și artă de la începutul secolului al XX-lea au contribuit la dezvoltarea unor perspective în domeniul cunoașterii care s-a confruntat cu o complexitate tot mai mare a lumii și cu o nouă viziune asupra Realității. Decenii consecutive disciplinele s-au concurat pentru a-și impune supremația, în timp ce tot mai mult devenea evidentă necesitatea deschiderii tuturor către ceea ce se află dincolo de ele. În fluxul ideilor revolute, sinergia dialectică a disciplinelor dezvoltă un nou mod de a fi, care impune ca necesitate căutarea sensului.

Urmând calea deschisă de Matila Ghyka, Ștefan Lupașcu și Basarab Nicolescu, sensul ales de Solomon Marcus este cel al stării de mirare și al înțelegerii integrative, pentru care știința, psihologia și arta nu se impun drept cuceriri ale lumii prezente, ci se întâlnesc într-un timp transfinit, în care verbele *a vedea* și *a înțelege* își revendică un temei comun. Într-un mod uimitor de firesc, Solomon Marcus investighează spațiile largi ale cunoașterii, pe care le

resemantizează și pentru care construiește modele, urmărind pilonii transdisciplinarității (nivelurile multiple de realitate și de percepție, logica terțului inclus și principiul complexității) ca polivalență necesară. Dintre modelele pe care le propune, cel mai adecvat înțelegerii integrative ca „joc secund" al întâlnirilor paradigmatice este principiul holografic, prin care relația dintre parte și întreg devine o axiomă a sensurilor profunde.

Pentru Solomon Marcus, invocând cercetările lui Melvin Werbach, holograma conferă o bază științifică unei viziuni holistice, în sensul că dualitatea clasică de tipul subiect-obiect prin care omul este opus lumii evoluează către un nou orizont de înțelegere, în care acesta se definește în lumea sa, prin toate interacțiunile care au loc. În consecință, viziunea holonomică, în virtutea căreia funcționalitatea și mesajul întregului pot fi determinate prin părțile constitutive, a permis progresul în înțelegerea ființei și comportamentului uman. Recursul la principiul holografic presupune, desigur, intuiția părții, ca și capacitatea de *a vedea*, deci de *a înțelege* întregul.

În Eminescu, Solomon Marcus își găsește cel mai intim partener în a demonstra rolul semnificativ al principiului holografic pentru înțelegerea sensului lumii. Într-un univers atât de relativ, opera poetului oferă accesul la dimensiuni superioare de înțelegere a lumii prin „imagini sensibile" care încifrează ideea, într-un complex noematic ce permite formarea unei infinități de mesaje poetice. Astfel, creația lui Eminescu este „ansamblul interacțiunilor ei cu toate celelalte opere"[1], încât provoacă la re-lectură și stimulează la redobândirea sensurilor pierdute, într-o desfătătoare stare de mirare a cititorului.

Asimilând dihotomic experiența eminesciană din perspectiva temelor, instrumentelor stilistice și conceptelor care se resemantizează ca surse de poeticitate, cu o aură semasiologică inedită, Solomon Marcus recomandă ca modalitate de investigare a creației poetului aplicarea *principiului holografic*. Demersul este un rezultat al identificării ca fundament al creației a *viziunii holografice* eminesciene, motiv pentru care Solomon Marcus propune permanenta corelare a operei poetului cu manuscrisele și ipostazierea cititorului în condiția unei receptări dinamice, care să valorizeze toate dezvoltările pe care cultura le-a acumulat în timp.

Într-o perioadă în care voci proeminente ale criticii literare românești considerau că despre Eminescu s-a scris absolut tot ce se putea scrie, Solomon Marcus lansează un nou sistem de referință și, urmărind cum matematica se transformă în metaforă ori cum intuițiile poetice pot fi citite ca intuiții științifice pe care teoriile secolului al XX-lea le-a confirmat, propune o incursiune transdisciplinară a creației poetului. Cu atât mai justificat se arată acest demers, câtă vreme germenii transdisciplinarătății transpar chiar în gândirea holistică a lui Eminescu. În manuscrisul *Cultură și știință*, poetul definește sistemic cultura, a cărei esență se coagulează prin aportul sinergic al științei, simțului estetic și condiției morale a omului. Definind cultura prin metafora unui sistem de cercuri concentrice, poetul consideră că destinul omului care aspiră la împlinire culturală constă în accederea, în funcție de nevoile de cunoaștere, de la cercul mai îngust tot mai departe și mai departe, pentru a se apropia de „cuprinsul spiritual" al *centrului*. Altfel spus, Eminescu propune un drum dinspre parte spre întreg, care este semnul transdisciplinarității și al viziunii holografice.

În spiritul lui Solomon Marcus, potrivit căruia „la Eminescu reprezentările holografice apar în formele cele mai variate"[2], considerăm că opera acestuia se poate deschide permanent unor noi perspective de receptare. Estomparea unui cod pune în valoare alte coduri prin care se recompune universul de sensuri al textului, după cum acționează holograma.

Rotindu-se în jurul hologramei eminesciene, cititorul descoperă – provocat de meditațiile poetului din textele manuscrise – fascicule de lumină care iradiază în sfera vizualului estetic: apetența pentru imagine, limbajul pictural și, mai ales, simbolul cromatic, coroborat cu o poetică a luminii și valorificat ca un univers în sine. Toate acestea conduc spre

[1] Solomon Marcus, *Paradigme universale*, București: Editura Paralela 45, p. 762
[2] *idem*, p. 836

o re-lectură a creației eminesciene din perspectiva teoriei moderne a *ekphrasis*-ului care, în ultimii treizeci de ani, oferă o taxonomie estinsă, cu o metodologie care încă se construiește în sfera esteticului.

Urmând traiectoria gândirii lui Solomon Marcus, tehnica *ekphrasis* identificată la Eminescu poate fi asociată cu modelul terțului inclus al lui Ștefan Lupașcu, încât acest gen de text trebuie abordat ca un alt „nivel de realitate", în termenii lui Basarab Nicolescu, prin aplicarea instrumentelor transdisciplinarității. *Ekphrasis*-ul armonizează potențiala relație reciproc contradictorie dintre subiectul receptor și obiectul estetic. Din perspectiva esteticii clasice, valorificarea termenilor situați în același nivel de realitate (A – non-A/ subiect receptor – obiect artistic) presupune o acțiune de excludere, căci nu se poate susține supremația esenței ambilor termeni ai relației. *Ekphrasis* – ca stare T de echilibru sau alt nivel de realitate – demonstrează însă o forță unificatoare și implică isomorfismul "lumilor" pe care le include creator.

În *Eminescu – orizontul matematic și semiotic*, Solomon Marcus subliniază faptul că manuscrisele eminesciene, care însumează traduceri din diverse lucrări ce au intrat în atenția poetului, conspecte după cursuri pe care le-a frecventat, opinii personale pe marginea unor subiecte pe care le-a luat în considerare contribuie la conturarea orizontului său cultural și a modului în care acestea i-au marcat viziunea despre lume și opera poetică, dezvăluind cititorului contemporan intuiții care converg cu idei dezvoltate în cadrul unor teorii recente. Reflecțiile poetului din manuscrise se răsfrâng în universul creației artistice și oglindesc o viziune holografică, respectiv o filosofie integratoare asupra lumii, în care universurile imaginare își revendică dreptul la actualizare.

Viziunea holografică eminesciană este rezultatul sinergic al cunoașterii științifice și artistice, când „ochiul spiritual" – contemplativ – asimilează atitudinea activă a diurnului și pe aceea pasivă a nocturnului. Acest nou sistem anulează tensiunea dintre dimensiunile fizice ale lumii (timp și spațiu) și propune o nouă realitate, în care timpul se spațializează și devine *holomișcare*[3], prin pliere și desfășurare, conform principiilor teoriei cuantice avansate de David Bohm. Imaginea fixă a stării de mișcare este reflexul „naturii holografice a percepției eminesciene a lumii"[4], care implică și o participare psihologică.

Retorica privirii la Eminescu, sintetizată în capitolul *Câmpul semantic și metaforic*, depășește concurența dintre verbal și vizual, ce a dominat timp de secole gândirea estetică, prefigurând un alt tip de imagine, în care diferite coduri de comunicare preiau și își manifestă holografic energia reprezentativă. Năzuind la o poezie care aspira, într-un spirit evident modern, să depășească principiul clasic al reprezentării contingentului, Eminescu explorează în orizontul artelor noi procedee de expresie și găsește în culoare, alături de celelalte semne ale picturii, o potențialitate pe care o valorifică autoreferențial. Prezența subtilă a elementelor specifice artei (culoarea, lumina, perspectiva, proporțiile) în textele eminesciene contribuie la configurarea unei intermedialități afective, care poate deveni premisa abordării transdisciplinare a creației poetului.

Așa cum intuiește Solomon Marcus, există și o altă dimensiune a textului eminescian, în care vizualul are valențe picturale și o condiție psihologică. Se întrevede astfel în reflex al tablourilor "citite" în muzeele și expozițiile pe care le-a frecventat în țară ori de la Viena și Berlin. În acest context, nu izolarea cercetării operei poetului la domeniul estetic și al cunoașterii imaginii poate aduce noi valențe interpretative, ci abordarea epistemică a relațiilor stabilite istoric între literatură și artele vizuale, coroborate cu teorii din spațiul științei, în vederea identificării particularităților expresive. Cuvântul eminescian se încarcă de sensuri adânci și urmează o dublă traiectorie: caută să răscolească sentimente într-o armonie interioară proprie și degajă energii creatoare, iar această dublă acțiune dă starea de Ființă. Explorând

[3] *idem*, p. 37
[4] *Idem*, p. 828

aceste dimensiuni – nu atât ale contradicțiilor, cât ale tensiunilor creatoare – care trădează o sensibilitate transgresivă, orientată către cuprinderea ternară a totului, creația lui Eminescu ni se propune prin deschiderile ei transdisciplinare.

Metodologia transdisciplinară, prin care sunt unificate contribuțiile semnificative ale diferitelor domenii ale cunoașterii, asigură deschiderea spre sensurile de adâncime ale creației eminesciene, elaborată axiomatic ca sinteză a intelectualului și a afectului. Prin aceasta, o cercetare complexă a acestei perspective este rezultatul relației intrinseci dintre viziunea holografică a lui Eminescu, principiul holografic propus de Solomon Marcus și axioma ontologică a nivelurilor de realitate fundamentată de Basarab Nicolescu pe baza teoriei terțului inclus, conceptualizat de Ștefan Lupașcu. Astfel, demersul critic modern admite o strategie a complexității verticale prin care opera lui Mihai Eminescu se configurează ca un univers deschis ce poate face obiectul unor studii inovatoare.

Prin deschiderile provocatoare, Solomon Marcus propune, în receptarea operei lui Eminescu, o abordare orientată spre identificarea și valorificarea conexiunilor profunde dintre domenii aparent disparate, identificate în opera, manuscrisele și gândirea poetului. Așa cum sublinia și Iulian Boldea în *Solomon Marcus. Limbajul matematicii și universul poeziei*, în viziunea marcusiană, dihotomia tradițională și exclusivistă între științele umaniste și cele exacte se dovedește neproductivă, fiind înlocuită de un model cognitiv integrator, caracterizat prin sinergie, transversalitate epistemologică și dialog interdisciplinar, reflectând o concepție unitară asupra cunoașterii și expresivității spiritului uman.

BIBLIOGRAPHY:

1. Boldea, Iulian, *Solomon Marcus. Limbajul matematicii și universul poeziei*, în *Limba Română*, nr. 2, anul XXXI, Chișinău, 2021, pp. 117-122
2. Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. XIV, București: Editura Academiei RSR, 1983
3. Marcus, Solomon, *Provocarea științei*, București: Editura Politică, 1988
4. Marcus, Solomon, *Paradigme universale*, București: Editura Paralela 45

FUNERARY AND THE MEANING OF REGRET IN BACOVIAN YELLOW SPARKS

Ştefan Lucian Mureşanu
PhD, Institute of Ethnography and Folklore „Constantin Brăiloiu"

Abstract: „Or, no! the city lights are on... / There are others, and another poet - / It's a long time since we've slept in the shadows, / In the purple cemetery..." (George Bacovia, Twilight)

Keywords: meaning, regret, funerary, despair

1. The funeral, existential meaning in Bacovian poetry

The funeral is the solitude of the effect in the poet's creation. He goes beyond the telluric dimension, joins the cosmic space, undulates regret and brings it down into people's souls. In his heart we could believe that there are two backgrounds: bright, pouring into the environment through the glimmering of the eyes, and dark, roaring through the voice in sound waves, disturbing existence. Any vibration arises from melancholy and destroys the normal in Bacovian poetry, turning it into regret. Regret is precisely the mystery of the funerary which he deepens into the mundane: "A woman in mourning in the street,/ A yellow leaf trembled after her -" ("Yellow Sparks", 1965:91). The poet wants to believe that he has forgotten the passage of time and that the Earth will deepen into a darkness that he sees entering every night: 'Lost, I go, too, with my arms defeated', the motionless arms of the lifeless are defeated, for the poet sees himself led on the road of night: Weeping, after the loss of the gift of love And humming with the joy of immortality for it is only then that Bacovia realizes the necessity of thinking of himself ('Notes of Autumn', 1965:115). The poet-man is terrified of the blackness of death, wherever he may be on earth: "My room frightens me/ With black painted strips" ("Alone", 1965:92) and he seeks to decipher, as if in fear, the sounds of the scraped autumn, which he hears, only he, how: In a thousand whistles he sings ("Alone", 1965:92). The whistlers are the souls shaken by the disruptive existences of telluric time, energies that have been and have remained razant with the passing, at the edge of a boundary of night. Alone, the man-poet's ego waltzes in the night when "Through the skeleton-sounding branches, - / Bruised as a corpse" he awaits awakening in the afterlife, whispering as if to the shadows that uncurl in the dark, hidden from mortal gaze: "It is a lot since we sleep in the shadows,/ In the purple cemetery..." ('Twilight', 1965:93). There is a regret in Bacovian verse, and one often wonders whether it is penitence or a desire for detachment from the teluric being. You hear him weeping in the night and you follow his movement, which expresses life, a deep existent of the desire of creation not to confine itself to time and space, but to proliferate the idea in silent whispers because in the middle of the night "...it sounds of leaves horde" and ghostly, his own silhouette walks in solitude through the room: When the satanic hour strikes ("Midnight", 1965:94). For Bacovia, there is no fear of darkness or death; he divides life into being and ceasing to be could be, binding himself with the night, with black and lead, not because he could no longer move it, but so that he could no longer be disturbed from his meditative rest by the profane:

"The profane world does not think, it sees ideas in the concrete forms of the matter of everyday life, it does not observe like the aesthetician who unlocks suggestions, detaches these forms from the profane lens and installs them on an imaginary screen, dissecting the steps of study, analyzes them and gives them value. Value is the very requirement of aesthetics, regardless of the art's suggestion, and non-value the product of the ignorance of the profane." (Mureșanu, 2016:6)

He wanted to be double and succeeded in drawing up in both worlds the existence of regret, a dimension in which, "I alone, with the shadow, have come again" ("Ecou de serenade", 1965:96). In fact, Bacovia had traveled so far in the world of shadows that he found it hard to separate himself from his own shadow, which he regrets when he does not glimpse it and speaks, in a reality known only to himself, with the shadows of trees, crowns, other people he does not see, but only feels.

The stillness of the night is the undertaker of his soul, which he feeds on the regrets of the people around him who do not hear him and do not let him tell them about the face of night, which is so pale and cold. Often out of him springs the joy of seeing the day, but a different day from what the passing people see. His joy is like the desire of the Beacon to light up the darkness and catch in sighs: sad and toppled statues, freeing creation from torment and regret. He recognizes the loss of the world in the mundane, and therefore, "In black, dark garments,/ I weep in the long-forsaken park..." (For the poet, the sky is revelation, he sees and feels the movement of the black earth, he observes the entire richness of the universe: "In the sapphire sky, treasures of the miserly..." and he feels the joy of the infinite from which he silently draws his inspiration and is silent, crushed by regrets because: "The city, little by little seems a parlor,/ Now, in sleep, great girls shudder" ("Night", 1965:97), the sense of the world's turmoil in the tormenting sleep in the arms of the Flying One.

2. Sensul existențial și dublul fiindual al poetului

Bacovia was an initiate, he had come to know the double meaning of life and to see what others could not see: "With faded reds, yellows, greens/ At night the undead pass through the wheat fields" ("The Undead", 1965:98), a world from another dimension with which he does not want to existentially mix. A world he visits, leaving his telluric being and levitating in the Universe. For the man-poet crying meant a release of his state, a discharge of energies into unchosen dimensions and where sadly, he often waited for someone to stop and soothe his soul stricken by the despair of living.

In Bacau's creation, woman was the gift of the underworld: blond, naked, asleep, but tall, unfolded and white as whitewash. How could she appear except as an entity sought and desired in immortality. Bacovia cherished femininity, even if the coldness of his being passed by his telluric being, the creative and superior being in him, made her inspire him and smooth his experience, vibrating his temptations: "And long moaned the bow-now on the strings/ The dreadful, lugubrious, funeral march" ("Funeral March", 1965:99). The funerary, as a tumular manifestation, represents a demarcation of a boundary that the profane can neither cross nor feel. Bacovia, however, was the poet - the man who crossed, saw what is there, returned to his telluric being and, since then, has sought to speak of the white as a symbol of purity, that there he can suggest both non-existence and unreality: The white droppings were moaning..., the droppings suggesting non-being, an entity with another meaning of life: The Mysteries awakening the organic complex -, here the poet's regret of the telluric being appears, lost in the entanglements of the living body's nature and hurried desires: White, stirring the satanic instinct, all at once the deluding entities reveal themselves, devouring the inside and outside of the divine temple built in man: White slime (their dancing, satanic gliding arouses the luciferic desire of the otherworldly to devour the deusian construct in the body).

We discover in Bacovia a boundless longing for closeness to the beloved, whoever she may have been, in this world or the next, and the regret of leaving: "And the beloved departed / And lost herself in the sky" ("Pastel", 1965:104). A parting like the one in which the dawn of the morning made the beloved vanish, a feminine flyer, favored by an initiate who could find peace in any of the dimensions of the universe. He himself was a universal through all that his creation could give as uniqueness of feeling to a special world, to which the poet's inclinations were linked with the instincts of chosen people. Bacovia chose his readers and left them as a message

the unraveling of the code of his creation. He foresaw and said: 'Look at the emptiness, the ruin in the twilight -/ The yellow twilight has yellowed me, and it presses me down,/ Like yellow windows, with tears that no longer flow' ('Yellow Sparks', 1965:105). A prediction, an approach of parting from one dimension and entering another, a regret that few will understand and know how to think. He weeps like the Savior: 'I stagger to the bed of insomnia's step -/ In my brain weeps a merciless taifas' ('Asleep', 1965:106). Insomnia is the sign of the approach of an event that creates uneasiness, uncertainty of being, and he unburdens himself by weeping because he realizes that he has no one to tell of the change that is imminent, and he suffers within himself. The Discussion is precisely his existential double, in which he is urged to let the world know of the change that is about to take place, but also stopped from acting on this urge. In conclusion, the world was born to suffer and, as such, had to account for its wrongs on earth, for in: '... it is still a funeral march/ Through the night, that sighs' ('Nocturne', 1965:107). Night and cold weather are eventful moments that Bacovia recognizes in his book of poems, published in 1926 under the title "Yellow sparkles": "But through the wide trees it thunders -/ In a far away snowy night it was still like that/ In truth,/ And in the night it rattled" ("Winter", 1965:111). So subtly does he reinforce his sayings, which are started from a clear interior, with the modal affirmative in truth, that one cannot even disbelieve a possible sentimental attack, bringing more to a reinforcement of what is stated. Perhaps intentionally Bacovia sprinkles in his exposition this adverbial locution, in the sense in which the Savior desired an illumination of the mysteries of his words when he said: Verily, verily I say unto you.... . There is an alternation between the biblical code and the mystery of the presentation of the action of time in Bacovian verse. The poet is solid to his shadow in all his existence, he feels it like no one else as he lives, as he feeds on his being and as he yearns for the creative self: 'A shadow, in the room, on my shoulders, pressed me' and he continues, declaring his identity in the entity of the double of his persistence: 'I saw what was not seen, spoke what was not' ('The Shadow', 1965:112).

I have always believed in a slipping of the creative self into a higher dimension of the telluric being, in a permanent connection of the higher, penetrating and meditative human being with the universe:

"Ego is superior to consciousness, is transcendental in relation to consciousness, not so much because it directs it as because it represents the very value system of integration of all past experience. In the framework of reflection, of freedom of spirit, this double structure of our conscious being does not appear as such, the infrastructures of the field of consciousness not being revealed." (Ey, 1983:63)

At any time, the literate can detach himself from the lower to the higher by creating worlds and entering into a fascinating dialog in creation. The imagination of his imagery materializes for the layman because, for him, no matter where and when he is, he represents immortality. Bacovia dialogues with the entity and listens to it in the advice he gives it, aware of his affiliation: "- You can go to bed, the hour is late and the night is late,/ You will write, some other time, anything, and still nothing" ("The Shadow", 1965:112). In the second verse the shadow declares to him the negligible substance of his telluric being, reminding him that here he is a signifier as long as he lives, and only when the self detaches itself from being will his creation dispel the twists of the word's opinions: 'A shadow you are now, and I can lift you up,/ Leaving the room empty, and the lamp smoked...'" ("The Shadow", 1965:112). It is the poem in which he declares his identity and his connection to the entities of the Universe. There are signs of a conscious exposure of his loftiness, of his dedication to creation and the universal, of the ego's links with transient being. He knew this code of temporal existence, and regretted every time that the beings were so indifferent to all his attempts to make known to them the plan of the timeless entity. The presentation of the lost world revives the despair: 'Through the cities of the dead/ Hundreds of mortals/ Beneath the mocking crows/ Lost women pass'

('Winter', 1965:113). The participle used in the plural announces the end, no form of survival will be able to escape the torment of darkness, which was to swallow up the beings, releasing the essences that entered the divine plane, the rest, disintegration and cessation of being. In moments of despair the poet laments his experience: 'Lost, I go, too, with arms vanquished', the same gesture of the presentation of death remains defeated in the telluric yet victorious towards the Universe, he regrets that he could live in pain and then, 'Weeping, / And humming', he stops his silent meditation and yet takes time to think about his own human existence ('Autumn Notes', 1965:115). The images in which the man-poet wallows in gloomy thoughts are so clear and representative that the daylight rarely gives him hope of any change in the plane of infinite dimension: 'I feel myself with a longing that is overwhelmed./ I see myself, on a road far away,/ Walking slowly and snowy' ('It's Snowing', 1965:118). It could be the regret of the translatability of worlds and the passing of telluric time, or the conviction that "...man has become concrete.../ In the viforous night...only if he can overcome A sad-foolishness, or a secret humor" ("Winter Lead", 1965:119). In the poem "Nerves of Autumn" Bacovia returns from his celestial journey and gives advice to those who know how to understand and unravel the code of ciphers through words: "O, you who will wander like me/ In dark colors, and dizzy in stride, -/ Distracted by the beautiful, the better/ Long ago, in an autumn, a voice died out". The idea justifies the words of the thoughtful and profound poet, a void for the profane and a filling of mysteries in the mind of the silent exegete, who is fulfilled with sensational news, descending from another world, in preparation for our world. On his journey he set out accompanied by a She, whom we transient finds cannot see, nor have the power to comprehend her knowledge but "She weeps... he pale is lost", the poet crossed into the other dimension, detached and cleansed of earthly needs, "Through the wild, severe fair;/ And it seems to this picture/ That it is ancient and full of mystery" ("Autumn", 1965:121). In these verses, too, the poet's confessions of his belonging to another dimension, another time, appear, so that in the poem "Cold" he describes himself thus: "I'm uglier, I'm sucked,/ The cold begins to make the bottle dry". Bacovia will always remain a poet of transmissions, of coded messages, which exegetes have difficulty deciphering. By the time all these references, which give value to Bacovian creation, will have been unraveled, time will have long since elapsed. The poet has completed the specific purpose of the mysteries and has dawned on the darkness in which the world has been struggling since memorial times, watching and showing the hideous face of vices: '- Farewell, desolation, and chill./ There will be, perhaps-ever, love' ('Romanza', 1965:127). Bacovian poetry withdraws from the senses of being all the shortcomings of the funereal and interweaves them in a dizzying game in which love, the redeemer, discovers the being and brings it back to the fulfillment of the secret desire, love. George Bacovia, the poet who penetrates deep into the darkness of the night, with his verse highlights the power of finding oneself in the light of one's own dream, where the pale shadow of forgetfulness is colored in the vividness of the power of light to find oneself and come to the right path. He has left a transcendental poetics where shadows descend, play their game and disappear under the power of the love that they are constantly seeking. Bacovia was and will remain the poet of the dark symbols from which he rose from the night into the day of the white world and conquered through the gift of understanding the true meaning of love.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bacovia, George, *Versens and prose*, Publishing House for Literature, Bucharest, 1965.
2. Ey, Henri, *Conscience*, Scientific and Encyclopedic Publishing House, Bucharest, 1983.
3. Mureșanu, Ștefan Lucian, *For an anthropological study of the aesthetics of the imagined image*, Alone Publishing House, Targoviste, 2016.

IDENTITÄT IM TRAUMLICHT. HERTA MÜLLERS SURREALER BLICK AUF ERINNERUNG

Alina Ujeniuc (Klickermann)
PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This article explores the fluid and processual nature of identity in Herta Müller's literary and visual work, focusing on the interplay between memory, dream, and perception. It examines how Herta Müller employs surrealist techniques, such as fragmentation, collage to construct a poetics of memory that resists linear narration. Through the merging of dream imagery and photographic logic, Müller transforms identity into a shifting landscape shaped by trauma, displacement, and sensory experience. Her aesthetic does not merely represent memory; it actively produces it, positioning identity as an open, relational structure that emerges within the tension between self and history, language and body, image and text.

Keywords: Herta Müller, identity, dream, memory, collage

1. Einleitung

Herta Müller, die rumäniendeutsche Schriftstellerin und Nobelpreisträgerin von 2009, schafft in ihrem Werk eine eindringliche Verbindung zwischen Traumwelten und der Suche nach Identität, die sich im Spannungsfeld von Globalisierung, interkulturellem Dialog und nationaler Zerrissenheit entfaltet. In einem Interview reflektiert sie über ihren Schreibprozess mit den Worten: „Also, ich habe immer eigentlich nur für mich geschrieben. Um Dinge mit mir zu klären, um zu begreifen auf eine innere Art, was eigentlich passiert. Oder: was ist aus mir geworden?"[1] Das Schreiben „nur für mich" deutet auf eine intime, fast therapeutische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte hin, während „Dinge mit mir zu klären" die Notwendigkeit einer inneren Ordnung inmitten von Chaos andeutet, ein Chaos, das durch politische Unterdrückung, Migration und kulturelle Entwurzelung entsteht. Der Ausdruck „auf eine innere Art" verweist auf die traumhafte Qualität ihrer Texte. Sie greift nicht auf rationale Erklärungen zurück, sondern auf surreale, fragmentierte Bilder, die das Unfassbare greifbar machen. Besonders die rhetorische Frage „Was ist aus mir geworden?" spiegelt die Identitätskrise wider, die durch die Erfahrung von Exil und Globalisierung verstärkt wird. Identität ist bei ihr kein fester Zustand, sondern ein Prozess, der durch die Verschmelzung von Traum und Realität ergründet wird. In ihren Romanen wie *Atemschaukel*[2] (2009) oder ihren Collagen wie *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*[3] (2005) wird diese Frage nicht linear beantwortet, sondern in Schichten von Traum und Erinnerung verarbeitet. Dieser Artikel untersucht, wie Müller durch ihre traumhaften Erzählweisen und visuellen Techniken die Frage nach dem „Was ist aus mir geworden?" nicht nur für sich selbst, sondern auch im Dialog mit globalen und interkulturellen Kontexten beantwortet.

2. Traum und Fotografie als Werkzeuge der Erinnerung

Träume sind bei Herta Müller verdichtete Formen der Vergangenheit, die das Unsagbare sichtbar machen. Träume werden oft als diffuse, nicht-lineare Sequenzen dargestellt, die an

[1] Müller, Herta. Transcript of a telephone interview with Herta Müller. Interviewt von Marika Griehsel, 1. April 2025. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/muller/25728-interview-with-herta-muller-german/.
[2] Müller, Herta. *Atemschaukel*. München: Carl Hanser, 2009.
[3] Müller, Herta. *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*. München: Carl Hanser, 2005.

surrealistische Fotografie erinnern.[4] Der Traum fungiert als ein Raum, in dem Erinnerungen nicht chronologisch oder kohärent, sondern fragmentarisch und assoziativ auftreten, ein Raum der Überlagerung von Erinnerungen, Ängsten und Wunschvorstellungen.[5]

Die Technik des Traums ermöglicht es Herta Müller, die Grenzen zwischen Realität und Imagination aufzulösen. Dies ist besonders evident in *Atemschaukel* (2009), wo der Protagonist Leo Auberg in einem sowjetischen Arbeitslager Erinnerungen und Traumata in einem Zustand zwischen Wachen und Schlafen verarbeitet:

„Für ein paar Minuten betäubte mich der Schlaf und ich träumte: Meine Mutter und ich stehen auf dem Friedhof vor einem frischen Grab. Mittendrauf wächst, halb so hoch wie ich, eine Pflanze mit pelzigen Blättern. An ihrem Stengel ist eine Fruchtkapsel mit einem Ledergriff, ein kleiner Koffer. Die Kapsel steht fingerbreit offen, ausgepolstert mit fuchsrotem Samt. Wir wissen nicht, wer gestorben ist. Die Mutter sagt: Nimm die Kreide aus der Manteltasche. Ich hab doch keine, sage ich. Als ich in die Tasche greife, ist ein Stück Schneiderkreide drin. Die Mutter sagt: Wir müssen einen kurzen Namen auf den Koffer schreiben. Schreiben wir doch RUTH, so heißt niemand, den wir kennen. Ich schreibe RUHT. Im Traum war mir klar, dass ich gestorben bin, aber das wollte ich meiner Mutter noch nicht sagen.“ (Müller 2009: 15-16)

Der Friedhof wird in dieser Szene als Ort des kollektiven Gedächtnisses, der Schauplatz eines surrealen Szenarios. Die Mutter erscheint als Figur der Herkunft und Bindung, der Gegenwart und Vergangenheit. Diese Traumlogik erzeugt einen dichten Symbolraum. Der Koffer, in diesem Fall eine Fruchtkapsel mit Ledergriff steht für das Gepäck der Erinnerung, für das, was mitgetragen wird, ob bewusst oder unbewusst. Die geringe Öffnung der Kapsel kann den begrenzten Zugang zur Erinnerung symbolisieren. Die pelzige Pflanze und der fuchsrote Samt unterstreichen die surreale Qualität des Bildes, es ist zugleich lebendig und künstlich, schmerzhaft und tröstlich. Der zentrale sprachliche Effekt liegt in der Verwandlung von „RUTH“ in „RUHT“. Diese Verschiebung markiert einen Übergang vom Eigennamen zum Verb. Die Identität der Toten wird entpersonalisiert, stattdessen wird der Zustand des Todes, das Ruhen, betont. Gleichzeitig suggeriert der Satz „Ich bin gestorben“ eine existenzielle Leere und den Verlust des Selbst, wie er durch Entwurzelung und Lagererfahrung evoziert wird. Diese Verschmelzung spiegelt die Unfähigkeit wider, traumatische Erfahrungen linear zu erzählen, und verweist auf die Rolle der Fotografie als Medium, das die Zeit einfriert und gleichzeitig entfremdet.

3. Erweiterte fotografische und traumhafte Konzepte und Techniken

Herta Müllers Einsatz von Fotografie und Traum geht über traditionelle Konzepte hinaus. Sie nutzt die Technik der Dekomposition[6], indem sie vorgefundene Materialien (Zeitungsausschnitte, Fotografien, Fundwörter, farbige Papierfragmente) zerschneidet und neu anordnet, um eine traumhafte Qualität zu erzeugen.[7] Ihre Collagen sind somit keine statischen Bilder, sondern dynamische Traumlandschaften, die den Betrachter in einen Dialog mit der

[4] Hau, Stephan. *Träume zeichnen: über die visuelle Darstellung von Traumbildern*. Tübingen: diskord, 2004.

[5] Reiter. *X. Formen, Ausschlüsse und Überformungen des Traumes.* Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2020.

[6] Minu, Hedayati-Aliabadi. „»Der Fremde Blick« — »ein fremdes Auge«. Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen“. *Textpraxis* 5 (Februar 2012). https://www.textpraxis.net/en/minu-hedayati-aliabadi-transmediale-inszenierung-von-schrift-und-bild-in-herta-muellers-collagen. “Die Collagen sind somit Montagen und Dekompositionen zugleich.” S.4

Diese Technik bezeichnet in der literarischen und künstlerischen Praxis das bewusste Zerschneiden, Zerlegen und Neukombinieren von Sprache, Bildern oder Texten, um etablierte Sinnzusammenhänge aufzubrechen und neue, oft assoziative Bedeutungen zu erzeugen. Die Dekomposition erinnert an surrealistische Methoden, bei denen ebenfalls disparate Elemente kombiniert werden, um neue Bedeutungsebenen zu eröffnen. Zudem wird die Technik in der Forschung als ein Mittel verstanden, um Erfahrungen des Schweigens, der Zensur und des Exils visuell und sprachlich erfahrbar zu machen (Hamza 2019: 15-46)

[7] Nheu, Priscilla. „Die Spuren der historischen Avantgarde in den Collagen Herta Müllers“, 2021. http://hdl.handle.net/10810/55733.

eigenen Erinnerung zwingen. Die Collagen sind geprägt von Assoziation, Absurdität, Symbolüberlagerung und Verdichtung. Sie funktionieren ähnlich wie Träume, nicht rational erklärbar, aber emotional und symbolisch hochgeladen. Die Collage in *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005) ist ein gutes Beispiel dafür:

DER Schlaf warf mit der schwarzen Schnur
dran lief das Nachthalshuhn mit dem Gesicht
des Briefträgers und Mutters Hochzeitsbildfrisur
als ich vom Sackbahnhof vier Uhr
durchs Maisfeld immer nur durchs SELBE
haushoch gelbe Maisfeld zum Vater ins
Gefängnis fuhr

„Der Schlaf warf mit der schwarzen Schnur dran lief das Nachthalshuhn mit dem Gesicht des Briefträgers und Mutters Hochzeitsbildfrisur als ich vom Sackbahnhof vier Uhr durch Maisfeld immer nur durchs selbe haushoch gelbe Maisfeld zum Vater ins Gefängnis fuhr.“ (Müller 2005)

Abb. 1 Diese und alle folgenden Abbildungen aus: Herta Müller: *Die blassen Herren mit den Mokkatassen. München 2005. Keine Seitenangaben, weil der Band nicht paginiert ist.*

Diese Collage evoziert eine surreale Szene, die mit Erinnerungsbildern aufgeladen ist. Der Schlaf wird aktiv, fast gewalttätig, „warf mit der schwarzen Schnur“. Die schwarze Schnur ist ein starkes Symbol, sie kann als Zeichen der Verbindung, aber auch der Bedrohung verstanden werden, vielleicht eine Nabelschnur zur Vergangenheit oder ein Strick, der mit Angst assoziiert ist. Daran läuft das Nachthalshuhn, ein groteskes Fabelwesen, dem „das Gesicht des Briefträgers“ zugewiesen wird. Hier verschmelzen Tier, Mensch und Institution, das Tierhafte des Alltags, die ständige Überwachung, das Bedrohliche im Banalen. Die Mutters Hochzeitsbildfrisur wird nicht nostalgisch, sondern als formales, fast starres Objekt der Erinnerung beschrieben, sie steht für eine eingefrorene Weiblichkeitsnorm, ein Erbe, das die Sprecherfigur ebenso mitträgt wie das Gefängnis des Vaters, zu dem die Reise geht. Die Wiederholung des „immer nur durchs selbe haushoch gelbe Maisfeld“ suggeriert eine traumartige Endlosschleife, ein Labyrinth aus Erinnerung, Herkunft, Unterdrückung und Wiederholung. Die Farbe Gelb „haushoch gelbes Maisfeld“ ist ambivalent, es steht für Sonne, Ernte und Wärme, aber auch für Reife, Verfall, Krankheit.[8] Die Kombination mit dem Maisfeld evoziert Landschaft, Natur, Kindheit, aber das Feld wird zu einem erdrückenden Raum, „haushoch“, also übermächtig. Der Weg durch das Feld ist nicht befreiend, sondern monoton, fast kafkaesk. Wie ein Traum mischt die Collage verschiedene Ebenen, das Absurde mit dem Realen, die Freiheit mit der politischen Repression, das Konkrete mit dem Undefinierbaren. Es entsteht eine polyfone Form von Erinnerung, nicht als Geschichte, sondern als Moment, als Bild, als Satzfragment. Herta Müllers visuelle Sprache konfrontiert die weiche Textur der Imagination mit der Härte der Realität, der Schlaf mit der „schwarzen Schnur“, das Huhn mit dem Gesicht des Postbeamten, das Maisfeld mit dem Gefängnis.

Technisch experimentiert Herta Müller mit Überlagerungen, indem sie in ihren Collagen Fotos mit handschriftlichen oder gedruckten Texten kombiniert. Diese Methode erzeugt eine Mehrschichtigkeit, die an die Struktur von Träumen erinnert, in denen Bilder und Gedanken sich überlagern und neue Bedeutungen schaffen. In *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005) überlagert sie Zeitungsfotos mit Worten wie „Angst“ oder „Schweigen“, wodurch eine visuelle Dichte entsteht, die das Unbewusste mit der harten Realität verbindet.

[8] Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*. Bern: Benteli, 2009, S.96. In Übereinstimmung mit Kandinskys Beschreibung ist *„Gelb ist die typisch irdische Farbe, die nie eine tiefere Bedeutung hat. Mit einer Beimischung von Blau nimmt es eine kränkliche Farbe an.“*

Abb. 2, 3 Herta Müller: *Die blassen Herren mit den Mokkatassen. München 2005.*

Diese Technik findet Parallelen in der modernen Fotokunst, etwa bei Gerhard Richter, der in Werken wie *Overpainted Photographs* (1980er)[9] Fotografien mit Farbschichten übermalt, um eine Spannung zwischen Sichtbarem und Verborgenem zu erzeugen.[10]
Abb. 4 [11]

Die Fragmentierung ist ein weiteres Kernprinzip in Müllers Arbeit. Sie zerlegt narrative Strukturen, Bilder und Sprache in Einzelteile, die wie Traumsplitter wirken. In ihren Collagen wird diese Technik physisch: Wörter werden aus Kontexten gerissen, Bilder zerschnitten, und die Lücken zwischen den Fragmenten laden den Leser ein, eigene Verbindungen zu ziehen. Diese Methode ähnelt der montageartigen Ästhetik im frühen 20. Jahrhundert, wie sie etwa Hannah Höch in ihren Dada-Collagen (Schnitt mit dem Küchenmesser, 1919)[12] einsetzte, um gesellschaftliche Brüche sichtbar zu machen. Müllers Fragmentierung ist jedoch introspektiver und traumorientierter, da sie die innere Zerrissenheit des Subjekts im Fokus hat.
Abb. 5 [13]

Ein oft übersehenes Element bei Müller ist die haptische Dimension[14] ihrer Techniken. Ihre Collagen sind nicht nur visuell, sondern auch taktil, das Zerreißen von Papier,

[9] Richter, Gerhard. „Gerhard Richter Archive“. Zugegriffen 8. April 2025. https://gerhard-richter-archiv.skd.museum/en/.
[10] Müller geht jedoch über Richter hinaus, indem sie die Überlagerung nicht nur ästhetisch, sondern auch semantisch nutzt. Ihre Texte und Bilder interagieren wie in einem Palimpsest, einem Manuskript, dessen alte Schichten durch neue hindurchschimmern. Dies spiegelt die Identität als etwas Vielschichtiges wider, das aus Traumata, Erinnerungen und neuen Kontexten besteht.
[11] Dieses Kunstwerk wurde in den folgenden Ausstellungen ausgestellt: Gerhard Richter Part II: Painting, Mirror Painting, Watercolour, Photograph, Print. Wako Works of Art, Tokyo, Japan 08 May 1996 - 31 May 1996. Source: ©Gerhard Richter Archive
[12] center for public art history“, o. J. https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-kitchen-knife-dada-weimar-beer-belly-germany/.
[13] Hannah Höch, *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*, 1919–1920, collage, mixed media. Source: © Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin
[14] Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000. Sie untersucht die haptische Ästhetik als Mittel, Erinnerung und Identität erfahrbar zu machen.

das Kleben von Fragmenten verleihen ihnen eine materielle Qualität, die an die Körperlichkeit von Träumen erinnert.

In *Atemschaukel* (2009) wird diese Haptik sprachlich gespiegelt:

„Meine Gier ist roh, meine Hände sind wild. Es sind meine Hände, Abfall fasst der Engel nicht an. Ich schiebe die Kartoffelschalen in den Mund und schließe beide Augen, so spüre ich sie besser, süß und glasig, die gefrorenen Kartoffelschalen." (Müller 2009: 88).

In dieser Passage wird die „Gier" als „roh" und die Hände als „wild" beschrieben. Die Wortwahl verweist auf eine ungefilterte, fast animalische Körperlichkeit, die keine kultivierte Distanz zulässt. Die Hände, oft Träger von Aktion und Kontrolle, werden hier zu Organen des Überlebens. Entscheidend ist dabei, dass diese Hände Dinge berühren, die als abstoßend gelten: „Abfall fasst der Engel nicht an." Die Kartoffelschalen, eigentlich ein Symbol des Wegwerfbaren, werden nicht nur gegessen, sondern im Akt des Berührens und Kauens beinahe verehrt. Das Schließen der Augen, um die Kartoffelschalen „besser" zu spüren, unterstreicht die Konzentration auf die taktile Erfahrung. Der Sehsinn wird ausgeschaltet, um die Haptik intensiver wahrzunehmen. „Süß und glasig" zwei Eigenschaften, die sowohl die Textur als auch die emotionale Aufladung des Essens beschreiben machen deutlich, wie sehr der Körper zum Speicher der subjektiven Wahrnehmung wird.

„Ich esse einen kurzen Schlaf, dann wache ich auf und esse den nächsten kurzen Schlaf. Ein Traum ist wie der andere, es wird gegessen. Es gibt eine Gnade des Esszwangs im Traum, und die ist eine Qual. Ich esse Hochzeitssuppe und Brot, gefüllte Paprika und Brot, Baumtorte." (Müller 2009: 89)

Diese Textstelle erweitert dieses Moment der haptischen Erfahrung in den Raum des Traums. „Ich esse einen kurzen Schlaf, dann wache ich auf und esse den nächsten kurzen Schlaf." Der Körper wird hier zu einem Automatismus, der weder reflektiert noch plant, sondern kontinuierlich funktioniert. Schlaf und Nahrung, beides Grundbedürfnisse, verschmelzen in einem Bild, das einerseits von Absurdität zeugt, andererseits aber eine erschöpfte Logik des Überlebens aufzeigt. Es wird nicht mehr zwischen Wachzustand und Schlaf, Hunger und Sättigung unterschieden. Die Aufzählung der Speisen „Hochzeitssuppe und Brot, gefüllte Paprika und Brot, Baumtorte" ist konkret, fast feierlich, doch zugleich monoton. Der Essakt wird zum Trauma: „Es gibt eine Gnade des Esszwangs im Traum, und die ist eine Qual." Dieses Paradoxon verweist auf die Ambivalenz körperlicher Automatismen. Der Körper erfüllt seine Funktionen, während das Subjekt leidet und gleichzeitig auf diese Funktionen angewiesen ist, um weiter zu existieren.

Diese haptische Dimension wird kein Nebeneffekt, sondern ein zentrales Ausdrucksmittel, das den physischen Zugang zu einer feindlichen, oft entmenschlichten Welt ermöglicht. Der Berührungssinn tritt an die Stelle der abstrakten Reflexion, nicht weil das Denken ausgeschlossen wäre, sondern weil es ohne körperliche Verankerung nicht greifbar wird. Was nicht begriffen werden kann, wird gefühlt. Die körperliche Wahrnehmung wird zur letzten Verbindung zur Wirklichkeit, gerade weil diese Wirklichkeit von Gewalt, Deprivation und Entwurzelung geprägt ist. Herta Müllers Sprache setzt die Bedeutung in den Körper: in die Hände, in den Mund, in die Haut. Diese radikale Sinnlichkeit hat nichts mit Wohlbefinden zu tun, sondern mit Überleben. In der körperlichen Erfahrung liegt ein Moment der Autonomie, taktil, essend, fühlend bleibt das Subjekt in Kontakt mit der Welt, auch wenn es ihr nichts entgegensetzen kann.

4. Schlussbetrachtungen

Identität ist in Herta Müllers Werk keine abgeschlossene Konstruktion, sondern ein offener, suchender Prozess, geprägt von Verlust, Dissoziation, Widerstand und Erinnerungsarbeit. Die Frage „Was ist aus mir geworden?" durchzieht ihre Texte und Collagen wie ein hintergründiger Puls, ohne je abschließend beantwortet zu werden. Vielmehr wird sie in Sprachbildern, im

Rhythmus fragmentierter Erinnerungen, im taktilen Zugriff auf die Vergangenheit immer wieder neu inszeniert.

In ihren surreal aufgeladenen Erzählungen wie beispielweise *Atemschaukel* (2009) oder den collagierten Bild-Text-Kompositionen wie *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005) verschmelzen Realität und Imagination zu einem Erinnerungsraum, der nicht linear, sondern schichtweise funktioniert. Der Traum erlaubt es, verdrängte oder unbewusste Erinnerungen hervorzuholen, während die fotografische Logik, das Festhalten, das Zerschneiden, das Kombinieren diese Erinnerungen formt, montiert, befragt.

Müllers Techniken Dekomposition, Autofiktionalität, Überlagerungen, Fragmentierung und die haptische Dimension bilden ein komplexes Geflecht, das Traum und Identität nicht nur darstellt, sondern aktiv erzeugt. Durch den Dialog mit surrealistischen, postmodernen und fotokünstlerischen Traditionen schafft sie eine Ästhetik, die sowohl individuell als auch universell ist. Ihre Werke sind somit keine bloßen Artefakte, sondern lebendige Prozesse, in dem Identität als offene, relationale Struktur erfahrbar wird. Sie antwortet auf die Frage nach dem „Was ist aus mir geworden?“ nicht mit einer biografischen Selbstgewissheit, sondern mit einer poetischen Untersuchung der Bedingungen, unter denen das Selbst überhaupt erzählbar wird. Ihre Ästhetik ist damit nicht retrospektiv, sondern produktiv. Sie erzeugt Identität im Vollzug des Erzählens, Erinnerns und Montierens, ein Prozess, der zugleich individuell und universell, intim und politisch verfasst ist.

BIBLIOGRAPHY:

1. Hamza, Amal. „What Can’t Be Said Can Be Written: The Representation of Silence in Herta Müller’s Visual Texts“, 2019.
2. Hau, Stephan. *Träume zeichnen : über die visuelle Darstellung von Traumbildern*. Tübingen: diskord, 2004.
3. Höch, Hannah. *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*. 1920 1919.
4. Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*. Bern: Benteli, 2009.
5. Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000.
6. Minu, Hedayati-Aliabadi. „»Der Fremde Blick« — »ein fremdes Auge«. Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen“. *Textpraxis* 5 (Februar 2012). https://www.textpraxis.net/en/minu-hedayati-aliabadi-transmediale-inszenierung-von-schrift-und-bild-in-herta-muellers-collagen.
7. Müller, Herta. *Atemschaukel*. München: Carl Hanser, 2009.
8. Müller, Herta. *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*. München: Carl Hanser, 2005.
9. Müller, Herta. Transcript of a telephone interview with Herta Müller. Interviewt von Marika Griehsel, 1. April 2025. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/muller/25728-interview-with-herta-muller-german/.
10. Nheu, Priscilla. „Die Spuren der historischen Avantgarde in den Collagen Herta Müllers“, 2021. http://hdl.handle.net/10810/55733.
11. Reiter. *X. Formen, Ausschlüsse und Überformungen des Traumes.* Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2020.
12. Richter, Gerhard. „Gerhard Richter Archive“. Zugegriffen 8. April 2025. https://gerhard-richter-archiv.skd.museum/en/.
13. „Smart History. The center for public art history“, o. J. https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-kitchen-knife-dada-weimar-beer-belly-germany/.

ZERSCHNITTENE SPRACHE – MONTIERTE IDENTITÄT

Alina Ujeniuc (Klickermann)
PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This article explores Herta Müller's literary and visual work as a space where linguistic fragmentation, sensory perception, and political memory intersect. Focusing on her collages and essayistic reflections, it examines how Müller mobilizes the materiality of language, its texture, colour, and visual form to challenge fixed narratives and trace the fractures of identity shaped by crisis, surveillance, and censorship. By reconfiguring language into visual constellations, Müller constructs an alternative grammar of experience, one that communicates through silence, absence, and the dynamic interplay of word and image.

Keywords: Herta Müller, intercultural, language, dictatorship, collage, pictures

1. Einleitung

„Ich kann nicht so sprechen, wie ich schreibe. Wenn ich's versuchen würde, wär es vermessen." (Müller 2014: 77) Mit diesem Satz aus *Mein Vaterland war ein Apfelkern*[1] (2014) verweist Herta Müller auf die fundamentale Differenz zwischen gesprochener und geschriebener Sprache, eine Differenz, die nicht nur stilistisch oder technisch zu verstehen ist, sondern grundlegend. Schreiben wird ein Überlebensraum, eine künstlerisch verdichtete Praxis der Wahrnehmung, Selbstbehauptung und Widerständigkeit. Das gesprochene Wort unterliegt den Bedingungen der Unmittelbarkeit, der sozialen Situation, der politischen Kontrolle. Das Schreiben hingegen erlaubt ihr eine andere Tiefe, eine genauere, oft visuell grundierte Annäherung an das Erlebte, ein tastendes Verhandeln des Unsagbaren, eine Montage aus Sprache, Bild, Erinnerung und Erfahrung.

Diese Spannung zwischen Sprache und Sprechen bildet den Ausgangspunkt für den vorliegenden Artikel, der sich mit Herta Müllers poetischem und politischem Sprachverständnis auseinandersetzt. Im Zentrum steht dabei ihre Arbeit mit sprachlichen Bildern und Collagen, die seit den 1990er-Jahren zu einem integralen Bestandteil ihres Schreibens geworden sind. Müllers Collagen entfalten eine komplexe visuelle Poetik, in der ausgeschnittene Wörter, Farben, Schrifttypen und fotografische Fragmente zu neuen Bedeutungseinheiten zusammengesetzt werden. In dieser künstlerischen Praxis manifestiert sich ein Denken in Bildern, das nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch motiviert ist. Es entsteht eine vielschichtige Textur von Sprache, in der Identität, Erinnerung und Widerstand immer neu verhandelt werden.

Der Artikel untersucht, wie Müllers Collagen und Sprachbilder als interkulturelle Montagen wirken, als Orte, an denen sich Erfahrungen von Diktatur, Migration, Entfremdung und kultureller Hybridität überlagern. Im Fokus stehen dabei Konzepte wie das Ungesagte, das visuelle Denken, die
Fragmentarisierung von Sprache sowie die Rolle von Materialität und Medialität in ihren Arbeiten.

2. Sprache als Ort des Widerstands

Herta Müllers Umgang mit Sprache ist weder didaktisch noch pedantisch. Ihre Sprache ist tastend, verletzlich und gerade deshalb subversiv. Sie wählt nicht den direkten Angriff, sondern den Umweg, die Metapher, die Störung. Doch dieser poetische Zugriff ist kein Rückzug ins

[1] Müller, Herta. *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. München: Carl Hanser, 2014.

Private, er ist ein Akt der Verteidigung, ein Versuch, in einer Welt, die Sprache zur Lüge und Kontrolle missbraucht, eine andere, poetischere, wahrhaftigere Sprache zu behaupten. In ihrer Dankesrede zur Verleihung des Heinrich-Böll Preises 2015 formuliert sie eine Beobachtung, die emblematisch für ihr ganzes Werk steht:

„Sprachschönheit bleibt an jedem hängen - umso mehr hängen, umso weniger die Person mit Sprache zu tun hat. Ohne jede Gewöhnung an Sprachschönheit ist ihre Wirkung am größten. Aber wie kann Lügen so schön sein? fragte ich mich. Doch das war zu einfach, denn die Schneiderin malte die Bilder mit den Augen in den Kaffeesatz, entzifferte sie und glaubte selbst an das, was sie da erzählte. Es war erfunden, aber nicht gelogen. Und diese Sprachschönheit wurde zu einer Dimension, die den Fluchtort bestimmte. Die Andeutungen wurden im Kopf zu konkreten Anweisungen, Landkarten der Flucht, Pläne mit Methoden, Uhrzeiten und geographischen Daten."[2]

Die Schönheit der Sprache trifft vor allem die, die keinen bewussten Zugang zur Sprache haben, ihre Wirkung ist unmittelbar, roh. Doch gerade darin liegt für Herta Müller auch eine Gefahr, denn auch die Lüge kann schön klingen. Sie stellt sich dann die zentrale Frage: „Aber wie kann Lügen so schön sein?" Diese Frage ist keine bloße rhetorische Figur, sie verweist auf eine lebensgeschichtliche Erfahrung. Die Sprache der Diktatur war oft betörend, grausam im Ton, schneidend im Inhalt.[3] Die Sprache der Märchen, der Kaffeesatzdeutungen, des Aberglaubens, wie bei der Schneiderin war „erfunden, aber nicht gelogen". Sie war fiktiv, aber nicht manipulativ. Die Schneiderin glaubt an das, was sie erzählt, obwohl es „erfunden, aber nicht gelogen" ist. Hier wird Sprache zum Fluchtort, zur Möglichkeit, eine andere Welt zu imaginieren, in einem Alltag, der keine Hoffnung bietet. Herta Müller lässt diese Flucht nicht unkritisch stehen. Sie fragt, inwiefern Sprachschönheit auch Täuschung sein kann und zeigt gleichzeitig, dass nur die poetische Sprache in der Lage ist, diese Fragen überhaupt zu stellen. Insofern ist die Sprachschönheit keine dekorative Kategorie, sie ist eine ethische. Dann stellen sich diese Fragen: Was kann diese Sprache? Was will sie? Wem dient sie? Hier beginnt Müllers Differenzierung zwischen Lüge und Fiktion: Lüge will täuschen. Fiktion schafft eine andere Wahrheit.[4] So wird Literatur, trotz oder gerade wegen ihrer Künstlichkeit zu einem Ort, an dem Wahrheit entstehen kann. Diese Wahrheit ist keine faktische, sondern eine existenzielle.

3. Bilder sprechen anders: Collagen als interkulturelle Montage

Seit den 1990er Jahren arbeitet Herta Müller verstärkt mit Collagen, ein Medium, das scheinbar harmlos wirkt, doch bei ihr eine radikale politische und poetische Funktion erfüllt.[5] Die Collagen bestehen aus ausgeschnittenen Wörtern aus Zeitschriften, kombiniert mit fotografischen Elementen, Farben, Fragmenten, ein visuelles Denken, das der Autorin ermöglicht, das Sagbare über das Unsagbare hinaus zu erweitern.

In Collagen wie *Im Heimweh ist ein blauer Saal*[6] (2019) oder *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*[7] (2005) konstruiert Müller eine fragmentierte Bildsprache, die auf die Unmöglichkeit einer klaren nationalen Identität verweist. Es entstehen hybride Räume, in denen Sprache und Bild, Herkunft und Entfremdung, Heimat und Verlust ineinanderfließen. Diese Form der ästhetischen Montage steht exemplarisch für das postmoderne Konzept von Identität, nicht mehr als stabiler Kern, sondern als fluides, vielschichtiges, zusammengesetztes

[2] Müller, Herta. „Dankrede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises 2015". Historisches Rathaus, Piazzetta, 2015. https://www.stadt-koeln.de/mediaasset/content/pdf41/dankesrede_von_herta_mueller.pdf.
[3] Kilchmann, Esther. „Sprache als Mehrsprachigkeit in der Poetologie Herta Müllers", 2020, 174–84.
[4] Eke, Norbert Otto. „Der ‚Eigene Kalender' des Erinnerns: die Wahrheit der erfundenen Erinnerung in Herta Müllers Romanen, Erzählungen und Essays". *German Life and Letters* 73 (14. Januar 2020): 72–84. https://doi.org/10.1111/glal.12252.
[5] Eke, Norbert Otto, Hrsg. *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017, S.71.
[6] Müller, Herta. *Im Heimweh ist ein blauer Saal*. 2. Aufl. München: Carl Hanser, 2019.
[7] Müller, Herta. *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*. München: Carl Hanser, 2005.

Ich. Die Bilder spielen dabei eine zentrale Rolle, sie fungieren als eingefrorene Erinnerung, aber auch als Oberfläche, auf der sich neue Bedeutungen einschreiben lassen.

In der Einleitung zu *Im Heimweh ist ein blauer Saal* (2019) beschreibt sie die Materialität der Sprache mit einer sinnlichen Genauigkeit, die weit über den bloßen Akt des Schreibens hinausgeht. Jedes ausgeschnittene Wort wird hier nicht als bloßes Trägermedium von Bedeutung verstanden, sondern als ein eigenständiges Objekt, fast wie ein Individuum mit Charakter, Stimmung, Präsenz. Die Collage ist demnach nicht nur ein poetisches, sondern auch ein visuelles Denken, bei dem Form und Inhalt untrennbar verschränkt sind. Sie schreibt: „Zudem sind die ausgeschnittenen Wörter alle verschieden, jedes Wort ist ein anderer Gegenstand, vielleicht sogar ein Individuum." (Müller 2019) Dieses Sehen und Behandeln von Wörtern als körperhafte Elemente zeigt, wie stark ihre Sprache vom Visuellen geprägt ist. Die Entscheidung für ein gelbes oder grünes Schachbrett, für ein großes oder kleines Wort, ist nicht nur ästhetisch, sondern in ihrer Wirkung entscheidend für die Atmosphäre und die Aussage der Collage. Ein großes Wort kann dominieren, ein kleines sich verstecken, so entstehen in der Fläche des Blattes Machtverhältnisse, Spannungen, Hierarchien, aber auch Spielräume der Bedeutung. Diese Dynamik hebt Müllers Collagen fundamental vom linearen Schreiben ab, während der getippte Text in gleichförmiger Typografie erscheint, erzeugt das Kleben von Wörtern ein bewegtes, emotionales Feld. Die Sprache wird dabei fast greifbar, sie hat Farbe, Gewicht, Lautstärke. Das Arrangement der Wörter geschieht nicht aus einem vorgefassten Plan, sondern als ein offener Dialog mit dem Material: „Es hängt vom Gesamtbild der Collage ab und von den Wörtern, denen ich begegne." (Müller 2019) Diese Offenheit verweist auf eine poetische Ethik der Aufmerksamkeit auf das, was Walter Benjamin als das „Denken in Bildern" (Walter 1994) beschrieben hat. Die Collage wird so zu einem Ort der Individualität, in dem sich Sprache nicht vereinheitlichen lässt, sondern in all ihrer Verschiedenheit leuchtet. In einer Zeit, in der politische Sprache zunehmend verroht und simplifiziert wird, entfaltet Müllers poetisch-visuelles Schreiben eine stille, aber umso kraftvollere Form des Widerstands: gegen das Vergessen, gegen die Uniformität des Sprechens, für die Eigenwilligkeit jedes einzelnen Wortes.

Im Buch *Mein Vaterland war ein Apfelkern*[8] (2014), einem Gespräch mit der Lektorin Angelika Klammer, formuliert Herta Müller: „Ja, ich habe dem Alltag entlang in Bildern gedacht, Gedankenbildern. Ich hatte mir angewöhnt zu beobachten, um mich zu schützen, vielleicht auch vor mir selbst. Weil es funktionierte, wurde es mir zur Gewohnheit." (Müller 2014: 72) Die *Gedankenbilder* entstehen aus der Notwendigkeit einer imaginierten Ordnung in einer von Zensur, Gewalt und Ungewissheit geprägten Welt. Dieses visuelle Erfassen transformiert sich in ihrer literarischen Sprache in metaphorische Verdichtungen, in poetische Miniaturen, die auf die Erfahrung des Politischen ohne direkte Benennung verweisen. Die Beobachtung wird zur *Schutzgeste*, zum Filter gegen eine als bedrohlich erfahrene Realität, ein Konzept, das sich mit Michel Foucaults Idee des *Blicks* als einer Form von Macht und Gegenmacht in Resonanz bringen lässt.[9]

[8] Müller, Herta. *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. München: Carl Hanser, 2014.

[9] Dieses Konzept lässt sich mit Michel Foucaults Idee des „Blicks" („gaze") verbinden, die er insbesondere in *Überwachen und Strafen* (*Surveiller et punir*, 1975) und *Die Geburt der Klinik* (*Naissance de la clinique*, 1963) entwickelt. Der Blick ist bei Foucault eine Form von Macht, die durch Beobachtung und Kontrolle ausgeübt wird, aber auch eine Gegenmacht erzeugen kann, wenn die Beobachteten Strategien entwickeln, um sich zu entziehen oder den Blick umzudeuten. Im Panoptikum, einem von Jeremy Bentham entworfenen Gefängnismodell, das Foucault analysiert, wissen die Insassen nicht, ob sie beobachtet werden, was sie zur Selbstkontrolle zwingt. Der Blick ist hier unsichtbar, aber allgegenwärtig, und produziert Macht ohne physische Gewalt (Discipline and Punish, 1977: 195–228).

„Das Ungesagte ist, glaube ich, wie ein Fächer im Satz. Man kann es geschlossen lassen oder weit öffnen, bis alles Mögliche hineinpasst. Für uns in der Diktatur war das Ungesagte, das Ungefahre überall präsent, weil das Verschweigen, Verdrehen, Umstülpen, Inszenieren, Instrumentalisieren, Pervertieren zum gewöhnlichen, bis zum Überdruss bekannten Werkzeug des Regimes gehörte. Mir wurde die einfache, praktische Realität der Tage oft erst durch Sprachbilder bewusst.“ (Müller 2014: 73)

Dieses Bild eines Fächers zeigt Müllers Grundhaltung zur Sprache, sie soll nicht alles aussprechen, nicht festlegen, nicht versiegeln, sondern Räume öffnen. Der Fächer als Metapher dient hier als poetisches Strukturmodell, er lässt sich öffnen oder geschlossen halten, erlaubt damit ein dynamisches Spiel zwischen Andeutung und Aussage, zwischen Präsenz und Absenz. Gerade in diktatorischen Systemen ist das Ungesagte allgegenwärtig, nicht als Möglichkeit, sondern als Zwang: *„das Verschweigen, Verdrehen, Umstülpen [...] war das bekannte Werkzeug des Regimes*.“ In dieser Umgebung wird Sprache zur Gefahr, zum Instrument der Macht und Manipulation.

Ihre Vorstellung, in *Gedankenbildern* zu denken, ist Ausdruck einer ästhetischen Praxis, die aus der Notwendigkeit entstanden ist, in einem repressiven politischen System eine innere Freiheit zu behaupten. Beobachtung ersetzt dabei direkte Rede und wird zur Grundlage einer poetischen Gegenwelt, in der Wahrnehmung, Erinnerung und Sprache miteinander verflochten sind. Dieser Zugang prägt nicht nur ihre literarische Prosa, sondern auch ihre Collagen: visuelle Sprachräume, in denen Wörter und Bilder gleichberechtigt nebeneinanderstehen und gemeinsam Bedeutung erzeugen. Zugleich entwickelt Müller ein offenes Sprachmodell, in dem das Ungesagte, symbolisiert durch das Bild eines Fächers, Raum für Vieldeutigkeit, Interpretation und Subversion schafft. Die Sprache wird dadurch zur Zone der Ambivalenz, in der sich politischer Widerstand nicht durch Konfrontation, sondern durch poetische Verschiebung manifestiert. Anstelle direkter Aussagen treten Anspielung, Bildlichkeit und Fragment, die der Vereinheitlichung autoritärer Diskurse entgegenwirken. In dieser dichten Verschränkung von Form und Inhalt zeigt sich Müllers einzigartige Poetik, die Sprache als widerständigen, offenen Raum begreift, als Medium der Wahrnehmung, des Erinnerns und des Anders-Sprechens.

BIBLIOGRAPHY:

1. Eke, Norbert Otto. „Der ‚Eigene Kalender' des Erinnerns: die Wahrheit der erfundenen Erinnerung in Herta Müllers Romanen, Erzählungen und Essays". *German Life and Letters* 73 (14. Januar 2020): 72–84. https://doi.org/10.1111/glal.12252.
2. Eke, Norbert Otto. Hrsg. *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.
3. Foucault, Michel. *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Fischer Taschenbuch, o. J.
4. Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The birth of the Prison*. Übersetzt von Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1977.
5. Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 20. Aufl. Suhrkamp, 2024.
6. Kilchmann, Esther. „Sprache als Mehrsprachigkeit in der Poetologie Herta Müllers", 2020, 174–84.
7. Müller, Herta. „Dankrede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises 2015". Historisches Rathaus, Piazzetta, 2015. https://www.stadt-koeln.de/mediaasset/content/pdf41/dankesrede_von_herta_mueller.pdf.
8. Müller, Herta. *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*. München: Carl Hanser, 2005.
9. Müller, Herta. *Im Heimweh ist ein blauer Saal*. 2. Aufl. München: Carl Hanser, 2019.
10. Müller, Herta. *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. München: Carl Hanser, 2014.
11. Walter, Benjamin. *Denkbilder*. 4. Aufl. Suhrkamp, 1994. https://www.suhrkamp.de/buch/walter-benjamin-denkbilder-t-9783518388150

TRADITIONAL AND MODERN THEMES IN ZAHARIA STANCU'S NOVELS

Oana Loredana Biţu (Diaconu)
PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica" Bucharest, Pitești University Center

Abstract: Zaharia Stancu's literary work represents a transition between traditional and modern themes, reflecting both the social and cultural changes of his era and the evolution of the novel as a form in Romanian literature. His thematic flexibility offers a complex perspective on historical and existential realities, marking the shift from traditionalism—focused on social conflict and hierarchical relationships—toward modernism, concerned with self-exploration, inner truth, and the existential meaning of the individual. The conflict between the exploited peasantry and the oppressive boyars stands as a central theme, mirroring a society in transformation, yet still bound by patriarchal structures and social tensions.In his novels, Stancu captures these external tensions as he portrays the transition from an archaic, feudal society to a modern, capitalist one. Beginning with the novels published in the 1970s and 1980s, he distances himself from traditional themes, embracing a modernist vision of literature. His focus shifts to themes such as intellectualism, existentialism, and introspection, delving into psychological depths and seeking to understand the individual's relationship with self and a changing society. Stancu's modernist novel is ultimately concerned with the nature of truth, analyzed from multiple perspectives: historical, individual, and spiritual.

Keywords: novels, themes, traditional, modern, social themes

1. Teme tradiţionale şi moderne.

Evoluția literaturii române s-a desfășurat sub semnul unei tensiuni fertile între tradiționalism și modernitate, două paradigme estetice majore care, deși aparent opuse, se constituie în reflectări complementare ale spiritului epocii și ale direcțiilor universale ale artei. Tradiționalismul, întemeiat pe valorizarea permanențelor culturale și a formelor canonice, contrastează și, totodată, dialoghează cu modernitatea, orientată spre inovație, subiectivitate și ruptura de convenție.

Romanul modern reprezintă o expresie a acestei transformări, abordând teme fundamentale precum declinul vechilor structuri sociale, nașterea unei noi paradigme, problematica libertății în relațiile interumane și explorarea conceptului de normalitate. Aceste teme, adesea tratate cu subiectivitate, reflectă implicarea autorului ca observator și participant activ în viața cotidiană, făcând din actul creației literare un mijloc de introspecție și de investigare a complexității existenței umane.

Romanul modern subliniază procesul de adaptare al individului și de integrare într-o societate aflată într-o continuă transformare. Acest proces este însoțit de un efort de dobândire a conștiinței de sine, de clarificare a valorilor personale și de definire a identității individuale. Literatura modernă, prin intermediul personajelor sale, reflectă lupta pentru emancipare și autodeterminare, punând în lumină tensiunile dintre libertatea personală și responsabilitatea socială.

Autorul modern, perceput ca participant activ la realitatea socială și culturală, utilizează creația literară ca instrument de analiză a proceselor de transformare, punând accent pe dimensiunea subiectivă a experienței umane. Această implicare conferă romanului modern un caracter profund personal și introspectiv, care îmbogățește înțelegerea temelor abordate.
Romanul modern reprezintă o expresie a spiritului epocii, ilustrând tensiunile și contradicțiile specifice modernității. Prin abordarea temelor precum libertatea socială, normalitatea și

declinul lumii vechi, literatura modernă redefinește relația dintre individ și societate, între trecut și prezent.

Opera literară a lui Zaharia Stancu reprezintă o tranziție între temele tradiționale și cele moderne, reflectând atât schimbările sociale și culturale ale epocii, cât și evoluția conceptului de roman în literatura română. Această transformare tematică și stilistică oferă o perspectivă complexă asupra realităților istorice și existențiale, marcând trecerea de la tradiționalismul axat pe conflictul social și raporturile ierarhice, către modernismul preocupat de explorarea sinelui, de adevărul interior și de sensul existențial al individului.

Romanul modernist al lui Zaharia Stancu este preocupat de problema adevărului, analizat din perspective multiple: adevărul istoric, cel individual și cel spiritual. Această temă este dezvoltată printr-o abordare subiectivă, care pune accent pe percepțiile, emoțiile și dilemele interioare ale personajelor. În „Ce mult te-am iubit", această perspectivă este evidentă prin sondarea realității interioare a protagonistului, care reflectă asupra propriilor sentimente și asupra semnificației existenței sale, în contrast cu realismul obiectiv caracteristic romanului tradiționalist.[1]

Un alt element distinctiv al tematicii moderne din proza lui Stancu este reprezentat de simbolismul morții simbolice a lumii vechi. În „Ce mult te-am iubit", acest aspect este evident prin organizarea înmormântării mamei lui Darie, un ritual funerar ce simbolizează sfârșitul unui mod de viață tradițional și acceptarea unei noi ordini sociale și morale. Această tranziție sugerează atât transformarea profundă a societății, cât și adaptarea individului la noile realități. În proza modernistă a lui Zaharia Stancu, conflictul devine mai complex, trecând de la tensiunile exterioare la cele interioare. Dacă în perioada tradiționalistă conflictul era determinat de lupta dintre clasele sociale, în perioada modernistă acesta este reflectat la nivel psihologic și existențial. Personajele devin tot mai preocupate de propria identitate, de sensul vieții și de relația lor cu lumea exterioară. Această introspecție profundă transformă individul într-un arhetip, oferindu-i trăsături generalizatoare care reflectă atât unicitatea, cât și universalitatea condiției umane. Literatura modernă a lui Zaharia Stancu explorează relațiile dintre individ și comunitate, punând accent pe unicitatea fiecărui personaj și pe dilemele acestuia în raport cu o ierarhie socială aflată în continuă schimbare. Prin această perspectivă, Zaharia Stancu contribuie la dezvoltarea romanului modernist românesc, aducând o notă profund etico-filosofică operei sale.

2. Teme moderne în proza lui Zaharia Stancu

Zaharia Stancu abordează teme moderne precum libertatea individului de a acționa, integrarea într-o societate aflată în schimbare, criza interioară și căutarea de sine, anomia urbană, cunoașterea și explorarea intelectuală, căutarea adevărului, relațiile interumane și tema normalității. Aceste teme sunt investigate în profunzime în romanele sale celebre, precum „Desculț", „Șatra", „Ce mult te-am iubit", „Jocul cu moartea" sau „Pădurea nebună" , și oferă o înțelegere profundă a unei epoci și a umanității aflate în continuă transformare. Tema libertății individuale este una centrală în proza lui Zaharia Stancu. În romanul „Desculț", libertatea este prezentată ca ideal suprem, atât la nivel personal, cât și colectiv. Țăranii din roman, asupriți de clasa boierească, încearcă să își recupereze drepturile legale ignorate prin revolte violente.

Tema crizei interioare și a căutării de sine este strâns legată de adaptarea la schimbările sociale și personale. În „Desculț", Darie, marcat de dizabilitatea sa fizică și de marginalizarea socială, se confruntă cu o profundă criză existențială. Procesul său de autocunoaștere este catalizat de experiențele dure din oraș, de meditațiile asupra condiției sale și de dorința de a

[1] Cf. Anton Cozma, 1988, pp. 23

găsi un sens în viața sa. În mod similar, în „Jocul cu moartea”, introspecțiile lui Darie în momentele de restriște reflectă o căutare neobosită a resurselor interioare pentru a face față adversităților.

Încă din copilărie, în romanul „Desculț”, Darie demonstrează o curiozitate intelectuală remarcabilă, citind toate cărțile din biblioteca învățătorului său și împrumutând cărți de la colegii săi. Această sete de cunoaștere îl determină să studieze harta de pe perete, încercând să memoreze locuri și povești care îl transportă într-o lume imaginară. Cunoașterea nu se limitează însă doar la cărți. Darie învață din experiențele directe și din interacțiunile cu diverse persoane. De la bulgarii care cultivă zarzavat în satul său, învață tehnici de agricultură și limba bulgară; de la țiganii care lucrează pe moșia boierului Arizan, asimilează cuvinte din limba lor. Toate aceste cunoștințe devin utile, nu doar pentru evoluția sa personală, ci și pentru supraviețuire, mai ales în momentele dificile prezentate în romanul „Jocul cu moartea”.

Această temă culminează în „Pădurea nebună”, unde Darie, sprijinit de bagajul său de cunoștințe, trece cu ușurință examenul de admitere și devine un elev apreciat. Diploma obținută simbolizează nu doar succesul său educațional, ci și victoria cunoașterii asupra dificultăților. Prin această evoluție, Zaharia Stancu explorează nu doar procesul de cunoaștere intelectuală, ci și adaptarea individului la o lume în continuă transformare.

Orașul, ca spațiu al alienării și oportunității, este o temă recurentă în opera lui Zaharia Stancu. În „Desculț”, Darie resimte singurătatea și dezorientarea specifice anomiei urbane, fiind alienat de valorile familiale și expus unei lumi imorale și ostile.

Totuși, orașul oferă și posibilitatea dezvoltării intelectuale, iar setea de cunoaștere a lui Darie se manifestă prin lectură, învățarea limbilor străine și asimilarea noilor culturi. În „Pădurea nebună”, această sete de cunoaștere culminează cu succesul academic al protagonistului, subliniind rolul educației în depășirea crizelor personale și sociale.

Tema căutării adevărului este esențială în scrierile lui Zaharia Stancu, fiind prezentă de-a lungul întregului său corpus literar. Personajul narator, fie numit Darie, fie Zăricuță, își concentrează eforturile asupra înțelegerii lumii și a descoperirii sensului existenței. În romanul „Desculț”, copilul Darie încearcă să descifreze adevărul despre lumea rurală în care trăiește, observând cu atenție relațiile sociale, evenimentele istorice și comportamentul celor din jur. În perioada tinereții, descrisă în romanele „Jocul cu moartea”, „Ce mult te-am iubit” și „Pădurea nebună”, căutarea adevărului devine mai complexă, implicând nu doar experiențe directe, ci și o meditație profundă asupra condiției umane. Darie nu este interesat doar de adevărul exterior, ci și de cel interior. El analizează conștient propriile gânduri, emoții și acțiuni, construind un „roman paralel” al introspecției.

În același timp, explorează adevărurile istorice și culturale, ascultând poveștile celor din jur despre trecutul poporului său. Această căutare filosofică a adevărului despre sine și despre existență transformă romanele lui Zaharia Stancu într-o meditație profundă asupra vieții și a complexităților ei.Relațiile interumane sunt explorate cu subtilitate în toate romanele lui Zaharia Stancu. În „Ce mult te-am iubit”, legăturile dintre membrii familiei și relațiile lor cu comunitatea sunt analizate în detaliu, dezvăluind complexitatea conexiunilor umane. În „Jocul cu moartea”, relația dintre Darie și diplomatul imoral, dar indispensabil, subliniază ambivalența raporturilor interumane în situații extreme.

Relațiile interumane reprezintă o altă temă importantă abordată de Zaharia Stancu, fiind explorate în profunzime în toate romanele sale. În „Desculț”, relațiile Mariei cu rudele și vecinii sunt rememorate de Darie, oferind o perspectivă asupra conexiunilor din lumea rurală.

Relațiile de familie și de comunitate sunt detaliate cu o atenție deosebită, subliniind atât solidaritatea, cât și conflictele care marchează viața satului. În „Ce mult te-am iubit”, Darie analizează raporturile dintre cei prezenți la o înmormântare, reflectând asupra legăturilor dintre rude și cunoscuți. Autorul dezvăluie astfel complexitatea relațiilor umane, punând în lumină dinamica socială și emoțională dintre personaje.

Pe de altă parte, în „Jocul cu moartea”, explorarea relațiilor interumane ia o turnură dramatică. Darie interacționează cu diverse persoane în timpul călătoriei sale, printre care un diplomat lipsit de moralitate, un individ viclean și periculos. Această relație, deși marcată de tensiune, este esențială pentru supraviețuirea lui Darie, subliniind complexitatea interacțiunilor umane într-un context ostil. În romanele lui Zaharia Stancu, tema normalității ocupă un loc central, fiind explorată prin descrierea vieții de zi cu zi, a rutinei și a experiențelor aparent banale ale personajelor. Autorul transformă aspectele obișnuite ale existenței rurale și urbane într-o frescă literară ce surprinde complexitatea vieții umane.

Viața cotidiană a țăranilor include, de asemenea, muncile istovitoare de pe moșiile boierilor, ilustrând dificultățile traiului de zi cu zi. Maria, mama lui Darie, rămâne văduvă de tânără și este nevoită să se recăsătorească pentru a putea supraviețui și pentru a-și crește copiii. Această decizie subliniază realitățile dure ale vieții rurale, în care supraviețuirea depinde adesea de compromisuri și de adaptare la condițiile sociale și economice.

Un alt aspect al normalității, prezent în „Desculț”, este legat de experiențele cotidiene din timpul războiului. Autorul descrie scenele în care clădirea școlii devine un adăpost improvizat pentru bolnavii de război, îngrijiți de oamenii din sat.

Familiile locale, inclusiv cea a lui Darie, sunt nevoite să primească soldați nemți în curte și să le ofere hrană, într-un amestec de ospitalitate forțată și solidaritate umană. În același timp, Zaharia Stancu nu ezită să abordeze brutalitatea războiului și consecințele sale asupra comunității rurale.

O altă dimensiune a normalității este surprinsă în „Desculț” și în „Ce mult te-am iubit” , unde autorul prezintă momente din copilăria și adolescența lui Zăricuță, un alter ego al lui Darie. Bătaia primită la începutul uceniciei sale ca calfă într-o tăbăcărie, hainele rupte și murdare pe care le poartă zilnic sau mirosurile insuportabile din atelierele meșteșugarilor sunt descrise cu o naturalețe care subliniază banalitatea acestor experiențe în viața tinerilor din acea perioadă.

Un element definitoriu al scriiturii lui Zaharia Stancu este modul în care înfățișează banalitatea vieții printr-o serie de evenimente cotidiene care compun tema normalității. În „Desculț”, autorul surprinde scene precum copiii care ucid puii de câine considerați inutili în gospodării sau cerșetorii ologi care strigă la porțile satului pentru a primi hrană. Aceste momente, deși aparent minore, oferă o imagine completă a vieții rurale, cu toate nuanțele sale de durere, solidaritate și supraviețuire.

Tema normalității, așa cum este explorată de Zaharia Stancu, reunește elementele definitorii ale existenței cotidiene, fie că este vorba despre viața rurală, realitățile războiului sau provocările traiului urban. Prin descrierea acestor momente ca fiind parte integrantă a vieții, autorul reușește să construiască o imagine autentică și profundă a societății românești din perioada respectivă. Normalitatea devine, astfel, o temă modernă, care depășește limitele unei narațiuni tradiționale, abordând aspecte universale ale condiției umane.

Prin temele sale moderne, Zaharia Stancu reușește să creeze o literatură universală, care reușește să abordeze o tematică general-valabilă, reflectă luptele individului pentru libertate, identitate și sens într-o lume aflată în permanentă transformare. Proza sa rămâne relevantă nu doar pentru înțelegerea societății românești din perioada sa, ci și pentru provocările umane universale, oferind o perspectivă profundă asupra condiției umane. Astfel, opera sa își găsește locul între marile realizări ale literaturii secolului XX, fiind o frescă a complexității vieții moderne.

3. Teme tradiţionale în opera lui Zaharia Stancu

Zaharia Stancu explorează în profunzime tema morții în opera sa literară, abordând-o din multiple perspective filosofice, existențiale și sociale. Moartea devine nu doar un element narativ central, ci și un mijloc prin care autorul meditează asupra fragilității condiției umane,

raportului dintre viață și moarte, dar și asupra valorilor fundamentale ale existenței, precum iubirea, sacrificiul și speranța. În romane precum „Ce mult te-am iubit”, „Șatra”, „Desculț”, „Jocul cu moartea” și „Pădurea nebună”, Stancu conferă acestei teme o dimensiune universală, integrând-o organic în destinul tragic al personajelor sale. În „Ce mult te-am iubit”, tema morții este explorată într-o manieră profund personală, prin meditațiile naratorului asupra pierderii mamei.

Moartea este privită aici nu doar ca o pierdere fizică, ci și ca un moment de introspecție și confruntare cu propria fragilitate. În timpul înmormântării mamei, naratorul reflectează asupra relației dintre viață și moarte, subliniind interdependența acestora. Acest episod oferă o perspectivă existențială asupra morții, fiind descris ca un eveniment care provoacă suferință profundă, dar care, în același timp, determină o reevaluare a valorilor esențiale, cum ar fi iubirea și sacrificiul matern.

Proximitatea morții intensifică iubirea, transformând-o într-un sentiment tragic, imposibil de împărtășit. Această dualitate între iubire și moarte, explorată cu sensibilitate, conferă romanului o dimensiune filosofică aparte.[2] În romane precum Șatra și Desculț, „moartea” este reprezentată ca un rezultat inevitabil al circumstanțelor istorice sau sociale. În Șatra, moartea lui Him Bașa, dar și a altor personaje, reflectă suferințele și precaritatea vieții unei comunități marginalizate, obligată să se confrunte cu adversități care le subminează existența. Tema morții în proză apare sub multiple ipostaze, de la moartea ca tranziție spre destinul suprem în lumea de dincolo (Eneida de Vergiliu) sau spre absolut prin vis și realitate (Sărmanul Dionis de Mihai Eminescu), până la conștientizarea inevitabilității ei (Epopeea lui Ghilgameș) și acceptarea ca destin implacabil (Letopisețul Țării Moldovei de Miron Costin). Moartea poate fi eroică (Iliada de Homer), o reprezentare a vieții de dincolo - infern, purgatoriu, paradis (Divina Comedie de Dante), ironizată, cinică, survenită prin boală (Decameronul de Boccaccio) sau o lecție despre efemeritate (O samă de cuvinte de Ion Neculce).

Alte perspective includ moartea ca expresie a degradării fizice şi morale (Concert din muzică de Bach de Hortensia Papadat-Bengescu), ca rezultat al conflictului interior („Pădurea spânzuraților” de Liviu Rebreanu), ca simbol al sfârșitului unei epoci („Moromeții” de Marin Preda) sau ca reflecție existențială introspectivă („Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” de Camil Petrescu). Călătoria forțată a șatrei, descrisă ca un simbol al suferinței și al condamnării la moarte lentă, amplifică tensiunea dramatică a romanului. Moartea este percepută aici nu doar ca o pierdere, ci și ca o eliberare din fața suferințelor interminabile, ilustrând astfel rezistența personajelor în fața destinului implacabil. [3]

Tema călătoriei, strâns legată de ideea morții, ocupă un loc important în opera lui Zaharia Stancu, fiind prezentă în mod deosebit în „Jocul cu moartea” și „Șatra”. În aceste romane, călătoria devine un mijloc de cunoaștere și de explorare a suferinței umane, dar și o metaforă a inevitabilității morții. În „Jocul cu moartea”, călătoria forțată, impusă de germani, este asociată cu o luptă pentru supraviețuire, transformând trenul într-un simbol al destinului implacabil. În mod similar, în Șatra, călătoria șatrei devine un simbol al deportării, al supraviețuirii în fața adversităților istorice și al unei permanente confruntări cu moartea.

Călătoria în opera lui Stancu capătă o dimensiune filosofică, reflectând setea de cunoaștere și nevoia de a înțelege sensul vieții. Totuși, atunci când aceasta este impusă de circumstanțe externe, cum ar fi deportarea din Șatra, ea devine un simbol al suferinței și al fragilității condiției umane.

Un alt aspect definitoriu al tematicii morții în operele lui Zaharia Stancu este legătura sa intrinsecă cu iubirea. În „Ce mult te-am iubit”, iubirea naratorului pentru mama sa capătă

[2] Cf. Leonid Leonov, Revista Secolul XX, Nr. 4, 1971, p. 188
[3] Cf. Eugenia Tudor, Pretexte critice, pp.108 - 109

dimensiuni tragice din cauza pierderii acesteia, transformând acest sentiment într-o formă de suferință perpetuă.

Moartea, în aceste contexte, nu distruge doar viețile personajelor, ci și posibilitatea de a iubi și de a găsi alinare. Totuși, această opoziție dintre moarte și iubire este, paradoxal, reconciliată în poeziile lui Stancu, unde iubirea este prezentată ca singurul sentiment capabil să confere sens vieții, în ciuda iminenței sfârșitului.

Astfel, iubirea devine un act de rezistență împotriva morții, o formă de transcendere a acesteia.[4] În romanul „Ce mult te-am iubit", moartea este abordată cu o profunzime filosofică, oferindu-i o dimensiune intimă și existențială. Contextul înmormântării mamei devine punctul de plecare pentru o meditație amplă asupra relației dintre viață și moarte, asupra iubirii pierdute și a sacrificiului matern. Pierderea mamei determină naratorul să reflecteze asupra valorilor fundamentale ale vieții, subliniind impactul profund al acestui eveniment asupra sufletului său. Suferința naratorului capătă astfel o dimensiune universală, devenind un simbol al fragilității umane și al imposibilității de a controla destinul. Moartea devine, astfel, un catalizator al introspecției și un prilej de reconfigurare a valorilor existențiale.[5]

Tema iubirii este abordată ca o temă fundamentală, strâns legată de dimensiunile existențiale ale vieții și morții, dar și ca un element ce pune în lumină diversitatea emoțională și culturală a personajelor sale. Romanele „Ce mult te-am iubit" și „Șatra" oferă un spectru larg de manifestări ale iubirii, de la iubirea părintească și familială, până la iubirea romantică sau tragică, fiecare dintre acestea fiind modelată de circumstanțele sociale, istorice și culturale în care sunt plasate personajele. În „Ce mult te-am iubit", iubirea este prezentată ca un sentiment profund și complex, amplificat de proximitatea morții.

Iubirea romantică este diluată de contextul dramatic al existenței șatrei, marcată de sărăcie, exil și moarte. Triunghiul amoros dintre Lisandra, Goșu și Ariston aduce în prim-plan o altă dimensiune a iubirii: conflictul și competiția. Această situație creează tensiuni în cadrul comunității, dar și în interiorul personajelor, accentuând complexitatea iubirii ca experiență umană. În mod similar, relația dintre Alimuț și Kera, deși începe ca o iubire pură, este marcată de o tragedie – violul – care destramă inocența și transformă iubirea într-un simbol al suferinței și al fragilității umane. Aceste episoade subliniază faptul că iubirea nu este doar o sursă de fericire, ci și un catalizator al dramei și al conflictelor existențiale. Amalgamul de circumstanțe istorice și sociale nu doar că influențează evoluția relației dintre cei doi, dar evidențiază și fragilitatea iubirii în fața adversităților vieții.

Tema iubirii în proză apare sub diverse ipostaze, de la iubirea ca pasiune fatală și incontrolabilă, influențată de destin (Tristan și Isolda), ca joc ludic și educativ (Ars Amatoria de Ovidiu) sau ca ideal filosofic (Banchetul de Platon), până la iubirea tragică (Iliada de Homer, Duduca Mamuca de B.P. Hasdeu) și iubirea ca legământ de fidelitate (Odiseea de Homer). Iubirea poate fi văzută și ca fundament existențial și prietenie sacră (Epopeea lui Ghilgameș), ca metaforă alegorică (Istoria ieroglifică de Dimitrie Cantemir), idealizată pasional (Cezara de Mihai Eminescu) sau ca probă a maturizării (Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă).

În proza modernă și contemporană, iubirea devine o forță socială supusă statutului și tradiției (Mara de Ioan Slavici), o reîncarnare mistică (Adam și Eva de Liviu Rebreanu), o tragedie intelectuală (Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu) sau o iluzie destructivă (Cel mai iubit dintre pământeni de Marin Preda). În ceea ce privește tema iubirii, Zaharia Stancu se distanțează de viziunea lui Ioan Slavici, care, în romanul „Mara", ilustrează relația dintre Persida și Natl ca fiind sortită eșecului din cauza diferențelor religioase și sociale, determinate de contextul socio-istoric.[6] Spre deosebire de perspectiva realistă și critică a capitalismului, care evidențiază defectele personajelor, Stancu se apropie

[4] Cf. Mircea Vaida, Mitologii critice, 1978, p. 67
[5] Cf. Fănuș Băileșteanu, Refracții. Prozatori români contemporani, pp. 52, 62
[6] Cf. Călinescu G., 1986, p512

mai degrabă de viziunea lui Camil Petrescu din „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”. Astfel, iubirea este percepută ca o experiență intensă și idealizată, ce pare a transcende timpul, similar credinței lui Ștefan Gheorghidiu că iubirea pasională este eternă. Acest aspect devine evident în momentul morții Mariei, când tatăl său își dă seama că a văzut iubirea pentru fiica sa în fiecare gest și cuvânt al ei, dar ajunge să o exprime verbal abia după dispariția acesteia, subliniind ideea că moartea nu pune capăt iubirii.[7]

Tema iubirii în romanele lui Zaharia Stancu este abordată dintr-o varietate de perspective, de la iubirea maternă și familială, până la iubirea romantică și tragică. Această diversitate tematică este strâns legată de contextul social, istoric și cultural al personajelor, oferind o imagine complexă asupra iubirii ca experiență universală, dar profund personalizată. Prin integrarea iubirii în dualitatea existențială iubire-moarte, Stancu reușește să creeze o operă de o profunzime emoțională și filosofică remarcabilă, care reflectă atât fragilitatea, cât și puterea legăturilor umane. Astfel, iubirea devine, în creația lui Zaharia Stancu, nu doar o temă literară, ci și o meditație asupra sensului vieții.

Tematica socială a operelor sale se concentrează pe descrierea tranziției de la o societate patriarhală, bazată pe structuri arhaice dominate de relația dintre boieri și slugi, către o societate modernă, capitalistă. Această tranziție este însoțită de tensiuni adânci între vechi și nou, între proletariatul rural și exploatatorii săi, dar și de dileme interioare legate de adoptarea unor idei noi sau persistența unor obiceiuri dăunătoare.[8]

Romanele sale anterioare lucrării „Ce mult te-am iubit” oferă o perspectivă sumbră asupra vieții rurale. Stancu expune imoralitatea și meschinăria care pătrund până și cele mai intime evenimente ale vieții de familie – nunți, botezuri, înmormântări sau episoade din copilărie. Aceste momente, care în mod tradițional ar trebui să fie marcate de solidaritate și empatie, devin prilejuri pentru manifestarea lipsei de scrupule și a unei violențe adânc înrădăcinate. Portretizarea țăranului român este astfel una lipsită de idealizare: sufletul acestuia este prezentat ca fiind steril din punct de vedere spiritual, incapabil de reacții emoționale autentice și marcat de o durere perpetuă.[9]

Tema suferinței ocupă un loc central în opera lui Zaharia Stancu, fiind analizată dintr-o dublă perspectivă: pe de o parte, ca expresie a suferinței colective, sociale, trăită de țăranii exploatați, iar pe de altă parte, ca experiență individuală, marcată de lupta cu greutățile impuse de contextul istoric.Romanul „Desculț” una dintre cele mai reprezentative lucrări ale autorului, concentrează toate aceste teme, explorând universul rural printr-o varietate de tipologii și detalii care dezvăluie nucleul operei sale. Satul și țăranul devin nu doar puncte centrale de interes, ci și simboluri ale unei întregi lumi aflate în declin. Copilăria la sat este descrisă drept un proces marcat de condiții precare, în care copiii sunt obligați să se maturizeze înainte de vreme, devenind „mâini bune de muncă „ încă din primii ani de viață.

Tema istoriei în proză este abordată în diverse ipostaze, de la îmbinarea faptelor reale cu mitologia (Istorii de Herodot, Istoria războiului peloponesiac de Tucidide) și analiza corupției clasei conducătoare (Anale de Tacitus, Mihnea Vodă cel Rău de Alexandru Odobescu), până la istoria religioasă (Istoria Bisericii de Eusebiu de Cezareea) și jocurile de putere ale liderilor (Istoria Florenței de Niccolò Machiavelli). Asemenea lui Alecu Russo, Zaharia Stancu manifestă o profundă apreciere pentru relația cu strămoșii și pentru valorificarea trecutului, evidențiind, ori de câte ori are ocazia, istoria națională[10].

În literatura modernă, timpul devine relativ (Sărmanul Dionis de Mihai Eminescu), interior și subiectiv (Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu, În căutarea timpului pierdut de Marcel Proust), iar în proza modernistă și postmodernistă este văzut ca

[7] Cf. Manolescu N., 1981,p63
[8] Cf. Anton Cozma, Romanul românesc contemporan, , 1988, p. 43
[9] Cf. Radu Popescu, Revista secolul XX nr. 1/1978, pp. 116 - 117
[10] Călinescu G., 1986, p. 193

suprapunere între trecut, prezent și viitor (Pe strada Mântuleasa de Mircea Eliade) sau ca un proces de reconstituire a memoriei (Orbitor de Mircea Cărtărescu). Totodată, timpul poate fi idealizat (Amintiri din copilărie de Ion Creangă), influența destinul social (Mara de Ioan Slavici) sau marca un conflict între conștiință și istorie (Pădurea spânzuraților de Liviu Rebreanu).Viața sătenilor devine un coșmar: vitele sunt trimise pe front, câinii sunt sacrificați pentru a fabrica săpunuri pentru soldați, iar bolile aduse de război decimează populația.

Concluzii

Proza lui Zaharia Stancu reflectă tranziția de la temele tradiționaliste, axate pe conflictul social, la problematica modernă a sinelui, libertății și cunoașterii. Printr-o viziune profund introspectivă și simbolică, autorul investighează criza identitară a individului într-o societate aflată în transformare, contribuind semnificativ la definirea romanului modernist românesc și la înțelegerea tensiunii dintre trecut și prezent, între valorile perene și noile paradigme existențiale.

BIBLIOGRPAHY:

1. Stancu Zaharia, ,,Ce mult te-am iubit”, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968
2. Stancu Zaharia, ,,Desculţ”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979
3. Stancu Zaharia, ,,Jocul cu moartea”, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968
4. Stancu Zaharia, ,,Şatra”, Editura Litera, Bucureşti, 2017
5. Băileşteanu Fănuş, Refracţii. Prozatori români contemporani, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980
6. Bărboi C., Boatcă S., Mărgineanțu D., Petroman P., Popescu M., Dicţionar antologic de prozatori,Editura Niculescu, Bucureşti, 2004
7. Cosma Anton, Romanul românesc contemporan, vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988
8. Lovinescu E, Istoria literaturii române contemporane, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti,1981
9. Manolescu Nicolae, Arca lui Noe, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1981
10. Păcurariu Dimitrie, Teme, motive, mituri, Editura Albatros,Bucureşti, 1990
11. Pop Ion, Dicţionarul analitic de opere literare româneşti vol II, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007
12. Pop Ion, Dicţionarul analitic de opere literare româneşti, vol I, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007

THE PARADISIACAL DIMENSION OF CIORANIAN PESSIMISM

Marinela-Alexandra Enache-Popa
PhD Student, University of Craiova

Abstract: With a view to an abrupt differentiation from the rest of other people, Cioran lives with pessimism with a sordid lucidity, invoking the esthetical dimension to create his massive work.
A new account of his pessimism in the paradisiacal dimension is much more interesting and necessary, giving him the chance to demonstrate that, in fact, his denying it is a side of his fragility and goodness. Cioran is not limited to the simple contemplation of existence, or to a precise lamentation. He constantly is searching to express the sublime with his suffering. Individual reflection on suffering leads him to create a deeply personal vision of life.

Keywords : aesthetics, fragility, denial, suffering

Pour se détacher complètement de la société, Cioran fait l'expérience du pessimisme avec une lucidité brutale et décide d'en faire une expérience esthétique qui définira son œuvre. Plus qu'un simple déni, son pessimisme prend une dimension paradisiaque, révélant sa fragilité et son humanité.

Sans se limiter à la contemplation de l'existence ou à une stérile lamentation, il explore le thème de la souffrance comme une voie royale vers le sublime. À travers cette réflexion profondément personnelle sur la douleur, Cioran construit une vision unique de la vie, où le désespoir devient un moyen de transcender la réalité.

Cioran ne considère pas le pessimisme comme une simple vision négative de l'existence, mais le transforme en une forme d'exploration esthétique et métaphysique. Dans sa perspective, la souffrance n'est pas seulement un obstacle, elle devient le catalyseur d'une lucidité extrême, un chemin par lequel l'individu en vient à contempler la réalité sans illusions. Par cette approche, le pessimisme prend une dimension céleste, un espace surnaturel où le déni et le désespoir coexistent avec la beauté tragique.

Cette transformation du pessimisme se reflète dans son style d'écriture, marqué par des aphorismes virulents et un éloignement des systèmes philosophiques rigides.

Cioran fait abstraction du sens universel de l'existence et se concentre sur l'expérience intérieure de l'individu, sur les tourments personnels qui, paradoxalement, peuvent offrir une forme de transcendance. Le sublime, en ce sens, n'est pas lié à des idéaux grandioses, mais à la capacité d'embrasser la fragilité et le caractère absurde de la vie.

Par conséquent, son pessimisme devient une sorte d'exorcisme de la souffrance, une manière de transformer le désespoir en force créatrice. À travers cette vision, nous observons comment Cioran démontre que le pessimisme n'est pas nécessairement synonyme d'abandon, mais plutôt une forme unique de sensibilité à la complexité de l'existence.

« M.J. : S'agit-il d'un temps où l'on voit le monde au négatif ?

C. : Oui, au négatif ou au positif, comme on veut, mais on a un autre sentiment du temps. Ce n'est pas le temps qui passe, c'est le temps qui ne passe pas. Et ça change votre vie. C'est pour cela que je considère que les nuits blanches sont la plus grande expérience que l'on peut faire dans la vie, elles vous marquent pour le reste de votre existence. On comprend bien pourquoi autrefois la torture – maintenant je crois que cela n'existe plus – consistait à empêcher les accusés de dormir : au bout de quelques nuits ils avouaient tout ! Le secret de l'homme, le secret de la vie, c'est le sommeil. C'est ça qui rend la vie possible.»[1]

[1] Cioran, Entretiens, Éditions Gallimard, 1955, p.291

Un entretien extraordinaire et précieux qu'il a eu avec Michael Jacob, révèle tout le naturel avec lequel Cioran fait preuve d'honnêteté. Son esprit lucide l'amène à conserver son authenticité, contrairement aux expériences éprouvantes qu'il a subies tout au long de sa vie.
La réponse donnée par Cioran illustre parfaitement le rapport au temps et à la qualité de l'existence. Le temps perdu devient un flux d'expériences destinées à stagner. Les nuits blanches invalident son existence et le mettent dans un état permanent de lutte avec lui-même. Le sentiment impitoyable du « temps qui ne passe pas » met en évidence la manière unique de réfléchir au problème du pessimisme et à la prise de conscience de l'insomnie, en tant qu'expérience fondamentale de lucidité extrême.

En affirmant que le sommeil est le secret de la vie, la clé qui ouvre les chemins, il met l'accent sur l'obsession permanente de la fragilité de l'homme. Cela signifie que le sommeil aide l'individu dans l'instant, alors que l'insomnie le plonge dans une confrontation directe avec le vide et l'angoisse.

La torture de l'existence se manifeste constamment et affecte la qualité de la vie d'un individu. La problématique de la mesure du temps est cruciale dans ce pessimisme. Sa douleur profonde met en lumière la torture de supporter un temps qui ne passe pas, un temps qui ne l'aide pas vraiment en vue de son rétablissement.

L'absence de sommeil rend malade l'esprit et l'âme, et peut transformer la perception, détruire les défenses de l'esprit humain, le poussant à des révélations involontaires. Cependant, on peut constater que Cioran apprécie le sommeil, qu'il est conscient de son pouvoir et de ses bienfaits, et qu'il le place dans son système de référence comme « le secret de la vie ». "Cioran s'intéresse activement aux nuits blanches, les transformant en un véritable laboratoire de l'expérience humaine, qui sera un espace sûr où son pessimisme pourra atteindre l'apogée.

Au niveau de l'expérience personnelle, Cioran accepte le pessimisme comme source de transformation existentielle. Cette approche repose sur une confrontation radicale avec toute absurdité de l'existence et sur la négation des illusions philosophiques et religieuses.
Son approche existentialiste met l'accent sur une lucidité extrême qui pousse automatiquement l'individu à accepter de vivre le doute et l'incertitude comme des éléments fondamentaux de la condition humaine.

Fondamentalement, Cioran estime que la souffrance et le désespoir ne sont pas des obstacles sur le chemin de la vie, mais des moyens de révélation et de compréhension plus profonde de l'existence. De plus, il rejette les systèmes de pensée traditionnels et prône une philosophie individualiste basée sur l'expérience personnelle et l'intuition.
Cette transformation existentielle implique l'acceptation du caractère irrationnel de la vie et une plongée dans l'absurde, qui permet à l'individu de se libérer de ses illusions et de vivre avec une conscience renforcée.[2]

Un aspect particulier de l'approche cioranienne est centré sur la torture de l'existence. En lisant et relisant ses écrits et les fameux Entretiens, nous sommes arrivés à la conclusion que l'idée centrale qui sous-tend la construction d'une œuvre monumentale est l'expérience marquée par l'absurdité, la souffrance continue et l'impossibilité de trouver un sens définitif.
En suivant de près son parcours professionnel et personnel, on constate que les problèmes de l'existence prennent une forme évidente de condamnation, de rupture permanente entre le désir de survivre et la prise de conscience de l'inutilité de tout effort humain.[3]
Cioran explore ce supplice à travers des thèmes tels que la double insomnie : rationnelle et irrationnelle, le doute et le désespoir.

Il perçoit l'extrême lucidité comme une source continuelle de douleur, mais aussi comme une forme de révélation. L'idée illusoire du suicide, qu'il évoque souvent, n'est pas tant

[2] https://philonotes.com/2023/04/emil-ciorans-existentialism
[3] https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2006-v16-n2-hphi3202/801322ar.pdf

une incitation au passage à l'acte qu'une manière de triompher de la vie en maintenant la possibilité de s'en détacher.[4]

Parallèlement à l'expérience personnelle, ses écrits, souvent de nature aphoristique, reflètent cette tension entre la souffrance et une certaine forme de jubilation intellectuelle. Il ne cherche pas à proposer une solution à cette torture existentielle, mais plutôt à en faire une expérience à part entière, une manière de vivre pleinement la tragédie de l'existence.

Pour Cioran, l'insomnie n'est pas seulement une souffrance, mais une rude épreuve qui transforme la perception du temps et de l'existence. Les nuits blanches sont, à son avis, une expérience radicale où l'on se retrouve face à soi-même, sans aucune possibilité d'évasion. A ce stade de lucidité accrue, l'individu est confronté à la fragilité de son être, à l'absurdité du monde et à la déconstruction des illusions qui rendent la vie supportable.

Une telle idée renforce son approche du pessimisme comme forme de révélation : en privé, avec un seul vêtement, sa propre angoisse, on découvre une vérité vide, sans prétention. La nuit devient alors un champ d'expérimentation existentielle où l'on atteint une forme de sublimité tragique.

« Et, phénomè très curieux, mon adoration pour la philosophie, pour le langage philosophique – j'étais fou de la terminologie philosophique - eh bien, cette superstition, car c'en est une, a été ballayée par les veilles. »[5]

La réflexion d'E.M.Cioran illustre l'effet des nuits blanches sur sa relation avec la philosophie et le langage. Cette nostalgie provient de son ancienne fascination pour la terminologie philosophique comme une sorte de « superstition », une croyance excessive dans le pouvoir des concepts abstraits pour comprendre la réalité.

Après une accumulation de nuits blanches, Cioran fonde un véritable système philosophique qu'il confronte brutalement à l'existence vide.

L'itinéraire philosophique lui donne un état d'éveil prolongé, dans lequel le temps semble suspendu et l'esprit erre sans distraction, Cioran découvre une vérité bien définie qui va au-delà des constructions intellectuelles.

Il ressent une lucidité brutale qui le rend de plus en plus conscient du caractère artificiel des systèmes philosophiques. Pour lui, la souffrance de l'insomnie agit comme une forme successive de révélation qui rend périmées les spéculations abstraites et expose l'individu à la vulnérabilité de la réalité d'une société en perpétuelle transformation.

Il élabore une nouvelle vision de la condition humaine dans une société occidentale et marque une rupture avec l'intellectualisme pur, dans lequel la pensée cesse d'être un refuge et devient une confrontation directe avec le vide de l'existence.

> « M.J. : Mais vous avez trouvé bien des amis dans les lettres…
>
> C. : Oui, absolument. Cela s'est passé au moment où j'ai vu que la philosophie ne pouvait pas m'aider, que les philosophes n'ont pas rien à me dire. De toute façon ce sont les écrivains que je préfère ; pour moi Dostoïevski est le plus grand génie, le plus grand romancier, tout ce qu'on veut, tous les superlatifs.
>
> M.J. : Quand est-ce que vous avez commencé à lire Dostoïevski ?
>
> C. : J'ai le lu depuis toujours. Mais je l'ai compris un peu plus tard. C'est dans la période des nuits blanches que j'ai compris *Les Possédés*. En tout cas, je n'aimais que les grandes malades, à vrai dire, et, pour moi, un écrivain qui n'est pas malade est presque automatiquement un type de second ordre.»[6]

Sur un ton souvent ironique et provocateur, Cioran révèle un moment de rupture dans son rapport à la philosophie. Dans sa vision, la philosophie s'est débarrassée de ses artifices dramatiques, montrant ainsi qu'elle est impersonnelle. En dépit de sa fascination passée pour

[4] https://philitt.fr/2015/03/20/cioran-triompher-de-la-vie-par-la-mort/
[5], Cioran, Entretiens, Éditions Gallimard, 1955, p.291
[6] Ibidem, p.292

la pensée philosophique, il reconnaît qu'il ne trouve plus chez les philosophes les réponses à ses questions les plus profondes.

Cette déception le pousse vers la littérature, qu'il considère comme un domaine plus essentiel et plus réel, axé sur l'expérience humaine brute plutôt que sur des constructions abstraites.

Dans cette phase de transition s'inscrit sa vénération pour Dostoïevski : il admire en lui la capacité à traduire les tourments intérieurs et la folie humaine, à créer des personnages dévorés par leurs passions et leur désespoir.

La compréhension approfondie des *Possédés* pendant ses nuits d'insomnie renforce l'idée que l'insomnie agit comme un révélateur, permettant une absorption totale du texte et une nouvelle perception de l'œuvre. Tous deux font appel à l'intensité pour surpenser en invoquant un souffle tragique dès le début de la carrière du philosophe.[7]

La profondeur de Dostoïevski, son obsession pour les démons et le fait que ce philosophe compliqué soit devenu la passion de sa vie, sont décrits sereinement par Cioran dans l'important ouvrage *Entretiens*.C'est également ici, dans Entretiens, que Cioran évoque la perfection de Dostoïevski.

Elle le propulse au-dessus de Shakespeare, car lui seul a compris le mal comme l'essence de l'homme et la double inspiration tirée de la connaissance, de la souffrance, des échecs et de l'expérience intérieure. Comme Cioran, Dostoïevski a acquis un niveau de pensée supérieur en surmontant les tensions intérieures qui ne cessaient de le pousser à l'extrême.
Par ailleurs, il affirme qu'un écrivain doit avoir des expériences de vie, mais pas n'importe lesquelles, et il évoque les expériences profondément troublantes. C'est à ce moment-là qu'un individu peut devenir écrivain.

Ces expériences digérables reflètent un rejet des auteurs trop détachés ou trop rationnels. Pour lui, la littérature doit être viscérale, une exploration des extrêmes de la condition humaine, et seuls ceux qui ont une sensibilité aiguë à la souffrance sont capables de produire des œuvres authentiques.

> « M.J. : Donc à ce moment-là déjà les philosophes mystiques étaient pour vous plus importants qu'un Hegel ou un Kant…
> C. : Infiniment plus importants… »[8]

Cette remarque de Cioran révèle son éloignement progressif de la philosophie systématique en faveur d'un mode de pensée plus mystique et existentiel. Il trouve chez les philosophes mystiques une profondeur qui va au-delà des constructions rationnelles d'un Hegel ou d'un Kant. Là où la philosophie classique tente d'expliquer le monde par des concepts abstraits, Cioran privilégie une approche fondée sur l'expérience intérieure, l'intuition et la lucidité douloureuse.

Ainsi, Cioran ne cesse d'évoluer, passant du philosophe qui cherche à comprendre, au penseur qui accepte l'incompréhensible et de l'intellectuel qui analyse, au poète du désespoir qui exprime l'impuissance. Son œuvre est témoin de cette transition, où la philosophie cède la place à une littérature de l'instant, marquée par une lucidité implacable et une sensibilité tragique.

L'évolution intellectuelle de Cioran marque une transition entre le philosophe systématique et l'écrivain aphoristique, révélant une transformation profonde de sa compréhension de l'existence. D'abord fasciné par la philosophie académique, il s'en éloigne progressivement, réalisant que les systèmes conceptuels ne peuvent pas saisir pleinement la complexité et l'absurdité de la condition humaine.

Il explique son refus de la rigueur conceptuelle par son obsession de l'irrationalité, de la souffrance et de l'absurdité de la condition humaine. Les penseurs mystiques lui apparaissent

[7] https://www.academia.edu/5823475/Cioran_lector_de_Dostoievski
[8] Cioran, Entretiens, Éditions Gallimard, 1955, p.293

comme des figures capables d'exprimer cette vérité brute, sans chercher à la dissimuler derrière un système structuré. En effet, il passe d'une admiration pour la logique philosophique à une recherche du non-dit, du tragique et du sublime.

BIBLIOGRAPHY :

1. Cioran, *Entretiens*, Éditions Gallimard, 1955
2. Cioran, *Solitude et destin*, Arcades Gallimard, Traduit du roumain par Alain Paruit, Titre original : Singuratate si destin, E.M. Cioran, 1991, Éditions Gallimard, 2004, pour la traduction française
3. Frosin, Constantin, *L'autre Cioran* (Cioran lève le masque), L'Harmattan, 2010, Paris
4. Vincent, Piednoir, *Emil Cioran : La déchirure d'exister ou les affres de l'insoluble*, Revue Horizons philosophiques, Volume 16, numéro2, primpemps 2006
5. https://philonotes.com/2023/04/emil-ciorans-existentialism
6. https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2006-v16-n2-hphi3202/801322ar.pdf
7. https://philitt.fr/2015/03/20/cioran-triompher-de-la-vie-par-la-mort/
8. https://www.academia.edu/5823475/Cioran_lector_de_Dostoievski

THE FATALITY OF CIORANIAN PESSIMISM - BETWEEN DREAM AND REALITY

Marinela-Alexandra Enache-Popa
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The fatality of Cioranian pessimism seems to be an irrevocable way of creating excessive theories. The transfer of his writing qualities to the terrible reality of suffering was successful with the help of his aphoristic and incisive style. Cioran managed conquering pessimism through a poetic intellectual experience. The intensity of his pessimism reveals an intense despair that becomes the starting point for a profound reflection of life, with which sets him apart from the other pessimistic philosophers.

Keywords : neurosis, fatality, depth, melodrama

Le pessimisme cioranien n'est pas une simple complainte sur l'existence, mais un processus d'approfondissement de la souffrance jusqu'à son essence, où les idées deviennent excessives par la force de la lucidité. La fatalité de ce pessimisme ne réside pas seulement dans son rejet de l'espoir, mais dans sa capacité à créer des théories qui poussent la pensée à des limites extrêmes, obligeant l'individu à accepter l'absurdité et la fragilité de sa propre condition. Les coordonnées philosophiques et culturelles renvoient à l'avant-garde de tout le système de pensée de Cioran et à la recherche du sens de la vie.[1]

Cioran réussit à transformer la souffrance en une expression littéraire d'une exceptionnelle intensité poétique. Ses phrases courtes et tranchantes ne se contentent pas de capturer l'essence du pessimisme, elles l'enrichissent en lui donnant une dimension artistique qui transcende la simple méditation philosophique. Par cette méthode, son pessimisme devient une forme de création, une reconstruction de la réalité à travers les prismes de la douleur et d'une lucidité féroce.

Ainsi, Cioran ne se limite pas à une contemplation passive de l'existence, mais fait du désespoir le point de départ d'une réflexion profonde sur la vie. Sa philosophie pessimiste n'est pas stagnante, mais active, stimulante et transformatrice.

Contrairement à d'autres philosophes pessimistes qui se perdent dans des abstractions rigides ou des conclusions définitives, Cioran maintient une dynamique intérieure de la pensée, où chaque aphorisme est un défi, un bond en avant dans l'exploration de la condition humaine.

Il en résulte que le pessimisme de Cioran devient paradoxal : en niant l'illusion, il en vient à offrir une perspective unique, dans laquelle la souffrance n'est plus seulement une malédiction, mais aussi une source de réflexion et de création intellectuelle.

Grâce à cette réinterprétation, Cioran se distingue des autres philosophes pessimistes en construisant une vision de l'existence qui, bien que sombre, conserve une beauté tragique et révélatrice.

L'originalité de sa vision pessimiste s'est révélée être une philosophie nouvelle qui s'est distinguée de l'existentialisme et du nihilisme, bien qu'elle se soit partiellement retrouvée dans ces courants.[2]

La perspective évolutive

En s'éloignant de la philosophie académique, Cioran s'est rapproché de la littérature existentielle et de la pensée mystique, y trouvant une authenticité que la philosophie systématique ne pouvait lui offrir. Cette évolution l'a transformé en un penseur singulier qui ne

[1] https://www.academia.edu/88665962/Despre_dou%C4%83_sensuri_originare_ale_g%C3%A2ndirii_cioraniene
[2] https://www.espressofilosofic.ro/filosofie-a-religiei/cioran-si-filosofia-disperarii/

cherchait pas de réponses définitives mais explorait les paradoxes et les contradictions de l'existence.

Les particularités du pessimisme

Le pessimisme de Cioran comporte une contradiction fondamentale : tout en niant le sens de l'existence, il ne cesse d'y réfléchir, essayant de redécouvrir une forme de sublime à travers la souffrance. Une telle approche le distingue des pessimistes qui acceptent passivement la futilité de la vie, car Cioran transforme le pessimisme en un processus actif d'exploration intellectuelle. L'écriture devient alors un moyen d'exorciser la souffrance, et son pessimisme prend une beauté tragique.

E. M. Cioran redéfinit le pessimisme en le transformant en une forme d'exploration intellectuelle et existentielle. Contrairement aux pessimistes qui considèrent la négativité comme une simple complainte, Cioran l'utilise comme un outil d'extrême lucidité, révélant l'absurdité et en même temps les limites de la condition humaine.

La pensée de Cioran balance entre la fatalité du pessimisme et la recherche paradoxale de la transcendance. Loin d'être une simple résignation face à l'existence, son pessimisme est une exploration lucide de ses contradictions. Pour lui, la vie est une absurdité incontournable, dans laquelle le rêve et la réalité s'entremêlent pour créer une tension permanente entre l'espoir et la désillusion.

Néanmoins, Cioran exprime une vision du monde sans équivoque, dans laquelle le malheur et l'échec sont des éléments constitutifs de l'expérience humaine. En revanche, il ne peut se dispenser de rechercher une forme de sublime dans cette condition tragique, transformant le désespoir en réflexion esthétique et intellectuelle. Ce dualisme entre rêve et réalité est évident dans ses écrits, où chaque aphorisme est une tentative de capturer l'essence de l'existence sans tomber dans l'illusion.

En conséquence, la fatalité du pessimisme de Cioran n'est pas une impasse, elle est plutôt une piste de réflexion pour une meilleure compréhension de la fragilité de l'être humain. La lucidité extrême devient une forme compacte et un moyen efficace de résistance face au vide.

En relisant *Solitude et destin, L'écriture comme moyen de libération*, je me suis arrêtée sur une opinion qui est en relation directe avec l'idée d'obsession.

« Dans l'obsession, l'idée porte une marque organique. De ce fait, elle est soustraite à la sphère d'une normativité ou d'une validité logique et devient une transposition idéale, une dérivation sublime d'un phénomène organique. Elle n'a d'existence abstraite qu'en étant nourrie en permanence par les éléments organiques, de sorte que sa source – charnelle, nerveuse et affective – est directement saisissable et déterminable. »[3]

Une telle remarque souligne la nature fondamentalement enracinée de l'obsession dans le corps et l'esprit. La notion d'obsession n'est pas seulement une construction intellectuelle, mais elle est alimentée par des éléments organiques - réactions nerveuses, sensation de tension et impulsions émotionnelles. Le phénomène échappe ainsi aux cadres normatifs et logiques habituels pour devenir une manifestation presque inhérente à la condition humaine.

Ce type d'approche est lié à certaines idées psychanalytiques selon lesquelles les pensées obsessionnelles sont liées à une succession de processus physiologiques et émotionnels.

> « Chaque fois que nous analysons par écrit une obsession – la mort, la folie, la noyade, la chute -, l'effort lucide qui lui fait subir l'examen de la connaissance réussit à l'écarter provisoitoirement de notre être.

[3]CIORAN, SOLITUDE ET DESTIN, ARCADES GALLIMARD, Traduit du roumain par Alain Paruit, Titre original : SINGURATATE ŞI DESTIN, E.M. Cioran, 1991, Éditions Gallimard, 2004, pour la traduction française, p.277

L'écriture est une libération, mais temporaire seulement, car il n'en est pas de définitive, de totale ; on ne saurait en concevoir dans un milieu favorable aux obsessions, toujours prêt à en recevoir d'autres. »[4]

Son mode de pensée met l'accent sur le pouvoir cathartique de l'écriture face à des obsessions permanentes. Il est vrai que l'acte d'écrire nous permet de nous éloigner de nos pensées les plus intrusives - telles que la mort, la folie ou tout simplement la chute - en plaçant celles-ci sous le signe de l'analyse rationnelle. Le soulagement reste toutefois temporaire, car l'esprit humain est continuellement exposé à de nouvelles obsessions, alimentées par le milieu dans lequel il évolue et par ses expériences.

Elle met en avant l'idée que l'écriture peut être un soulagement, mais jamais un remède définitif. L'écriture est une étape secondaire dans le processus de guérison et rejoint certaines théories psychanalytiques de la sublimation et de la gestion de l'angoisse. Freud, par exemple, voyait dans l'expression artistique et littéraire un moyen de drainer les pulsions inconscientes.

Maîtriser son anxiété implique une série de stratégies visant à en réduire au maximum ses effets et à améliorer son bien-être émotionnel.

« Cioran n'a jamais trahi le principe romantique selon lequel l'artiste ne doit pas travailler, parce que le travail, outre qu'il représente un inconvénient extérieur, est un outrage au Moi, un avilissement, un attentat à la substance et à l'intégrité intérieure. »[5]

Nous ne devons pas perdre de vue son aspect esthétique et nous constatons que cette idée s'inscrit dans une tradition romantique qui valorise l'inspiration et la spontanéité artistique par rapport au travail structuré et méthodique. Il semble que le travail soit pour Cioran une contrainte qui altère l'essence même de l'individu, une atteinte à son intégrité intérieure. Cette position correspond à celle de nombreux écrivains et penseurs qui voyaient dans l'acte de création une forme de pureté qui ne devait pas être subordonnée aux exigences du travail quotidien.

Dans sa perspective, le travail était un obstacle qui éloignait l'individu de sa véritable essence, de sa nature, même de sa identité et de sa liberté intérieure. Ce principe fait partie de sa philosophie pessimiste, dans laquelle il remet en question les valeurs conventionnelles et les illusions qui structurent la société.

Finalement, les réflexions de Cioran sont marquées par un pessimisme radical, mais ce pessimisme n'est pas une simple résignation : c'est une lucidité extrême face à l'existence. La fatalité du pessimisme réside pour lui dans l'impossibilité de trouver un sens à la vie, tout en lui permettant de continuer sa vie.

BIBLIOGRAPHY :

1. Cioran, *Solitude et destin*, Arcades Gallimard, Traduit du roumain par Alain Paruit, Titre original : Singuratate si destin, E.M. Cioran, 1991, Éditions Gallimard, 2004, pour la traduction française
2. Rigoni, Mario Andrea, *Cioran dans mes souvenirs*, Presses Universitaires de France, PERSPECTIVES CRITIQUES, Collection dirigée par Roland Jaccard
3. https://www.academia.edu/88665962/Despre_dou%C4%83_sensuri_originare_ale_g%C3%A2ndirii_cioraniene
4. https://www.espressofilosofic.ro/filosofie-a-religiei/cioran-si-filosofia-disperarii/

[4] Ibidem, p.278

[5] Mario Andrea Rigoni, Cioran dans mes souvenirs, Presses Universitaires de France, PERSPECTIVES CRITIQUES, Collection dirigée par Roland Jaccard, p.17

FREEDOM AND HISTORY: ORWELL'S PERSPECTIVES

Elena Otilia Pătraşcu
PhD Student, "1 Decembrie 1918", University of Alba Iulia

Abstract: Most of Orwell's works are related to the contemporary socio-political issues. Burmese Days speculates on the decline of British imperialism and Down and Out in Paris and London. A Clergyman's Daughter, Keep the Aspidistra Flying and The Road to Wigan Pier (all written during the Depression) treat the question of poverty, while Homage to Catalonia resulted from his experience of the Spanish Civil War; Coming Up for Air precedes World War II by three months and Animal Farm came out only a few days after Hiroshima; and Nineteen Eighty-Four got into print at the height of the Cold War. On the other hand, in less than twenty years, Orwell wrote more than seven hundred, politically oriented, articles. His journalistic output indicates (especially in the light of his visit to the economically depressed coalmining areas of England to investigate the working and living conditions of the people there and his active participation in the Spanish Civil War to fight for the Republican cause) his responsiveness to and deep interest in the contemporary social, economic and political issues. It can even be argued that Nineteen Eighty-Four could never have been written without World War II and the consequent Cold War.

Key words: Freedom, History, War, Ideology, Dictatorship

Orwell was born in a poor middle-class family, and that is why he encountered various problems and prejudices arising from the hierarchical structure inherent in English society. Through his school days at Crossgates he experienced discrimination, as his school master Sym divided pupils into three groups—aristocratic or millionaire sons, ordinary suburban rich and the relatively poor of the remainder of children. Accordingly, he was placed at the bottom according to Sym's categorization, a thing which forced him to recognize the existence of social hierarchy in his early childhood. His experience at Crossgates made him extremely sensitive to middle-class snobbery. Parents sending their offspring to a socially acceptable school despite their inadequate income, thus plunging them into a group of children whose worth was determined by their economic background indeed becomes Orwell's favourite subject. In *Keep the Aspidistra Flying*, for instance, Gordon Comstock, a middle-class man himself, is sent to a school where he suffers humiliation because of his economically inferior family background. Comparing a passage from *Keep the Aspidistra Flying* with another from *The Road to Wigan Pier* a similarity between Gordon and Orwell cannot escape notice. The latter book is Orwell's disguised autobiography:

The Comstocks belonged to the most dismal of all classes, the middle-middle class, the landless gentry. In their miserable poverty they had not even the snobbish consolation of regarding themselves as an 'old' family fallen on evil days, for they were not an 'old' family at all, merely one of those families which rose on the wave of Victorian prosperity and then sank again faster than the wave itself". (Orwell 2002: 39)

I was born into what you might describe as the lower-upper-middle class [nearly the lowest of the middle class). The upper-middle class, which had its heyday in the 'eighties and 'nineties, with Kipling as its poet laureate, was a sort of mound of wreckage left behind when the tide of Victorian prosperity receded (Orwell 2001, p. 113).

As we have seen, the above excerpts from the two novels sound pretty similar, betraying Orwell's disillusionment with the middle class which sank quickly after "tasting" the Victorian prosperity.

Orwell writes in *Keep the Aspidistra Flying* that "a middle-class man is obliged to live for years on end in a style that would be scorned by a jobbing plumber simply because he wants to send his son to the right kind of school (that is, a public school or an imitation of one) while the rest of the family members are deprived of their educational opportunities" (Orwell: 2001**)**. We have drawn the conclusion that economic issues are indeed intertwined with class issues in Orwell's work. The consequences of receiving such an education are formidable. For instance, after spending his susceptible years in a snobbish school Comstock develops a veneration for money and becomes contemptuous of his family and relatives for their moneyless condition:

The first effect of all this 'snobbery in public school' was to give him a crawling reverence for money. In those days he actually hated his poverty-stricken relatives—his father and mother, Julia, everybody. He hated them for their dingy homes, their dowdiness. Their joyless attitude to life, their endless worrying and groaning over three pences and sixpences. (Orwell 2001, web).

Poverty affects creativity of Gordon the poet and proves the effect money has over individuals who happen to belong to a poor class. The change in people brought about by money is also indicative of its power. When Comstock receives ten pounds from the *Californian Review*, for instance, he feels transformed as if he had become "a different person":

It was queer how different you felt with all that money in your pocket. Not opulent, merely, but reassured, revivified, reborn. He felt a different person from what he had been yesterday. He was a different person. He was no longer the downtrodden wretch who made secret cups of tea over the oil stove at 31 Willowbed Road. He was Gordon Comstock, the poet, famous on both sides of the Atlantic. Publications: *Mice* (1932), *London Pleasures* (1935). He thought with perfect confidence of *London Pleasures* now. In three months it should see the light (Orwell 2002)**.**

Comstock regains his self-confidence and is filled with intellectual, imaginative energy to such a degree that is ready to discard his inferiority complex that has been circumscribing his mental horizon up to the moment. In this sense, money indeed lubricates "the wheel—wheels of thought as well as wheels of taxis" (*Keep the Aspidistra Flying*: 2002***).*** The link between money and class consciousness is also stressed in the dichotomy between Comstock and Ravelston. The latter is a character who, despite his upper—class origin, embraces a democratic ideology. In order to "meet the working class on equal terms", he convinces himself that "he was fond of pubs, especially low-class pubs, because pubs are proletarian" (Orwell 2002).

However, Ravelston's egalitarian posture is only intellectual and is not accompanied by realistic considerations, further revealing his aristocratic tendencies despite his recognition that he is a genuine believer in liberal democracy. We can feel a tension because Ravelston's friendship with Gordon is founded on their financial parity. When he and Ravelston met it was always agreed, with silent manoeuvrings, that they should do nothing that involved spending money, beyond the shilling or so one spends in a pub. In this way, there was no serious difference in their incomes.

The concept of income is inseparably connected to the development of one's personality while poverty is associated with dehumanizing hunger and filth as well as atrophy of imagination, as we have seen in *Keep the Aspidistra Flying*. Orwell deals with the same issue in *Down and Out in Paris and London*. The story, based on his own experience in Paris during 1928-1929 when he lived in the "slum, with its dirt and its queer lives" (*Keep the Aspidistra Flying*: 2004), vividly conveys sentiments of the poor.

You discover what it is like to be hungry. With bread and margarine in your belly, you go out and look into the shop windows. Everywhere there is food insulting you in huge, wasteful piles; whole dead pigs, baskets of hot loaves, great yellow blocks of butter, strings of sausages, mountains of potatoes, vast Gruyere cheeses like grindstones. A snivelleng self-pity comes over you at the sight of so much food. You plan to grab a loaf» and run. Swallowing it before they catch you; and you refrain, from pure funk. (Orwell, George *Down and Out in Paris and London* 2001, p. 15)

When we talk about the implications of poverty, Orwell's logic reminds us of Bernard Shaw. For both of them hunger generates a condition which encourages an antisocial behaviour or an abnormal mental state. People deprived of money work like unthinking automaton. Orwell experienced this feeling of having a monotonous duty when he was a "plonger" and had to do long-hour menial job. He then found the repetition of dishwashing ideal for a slave mentality. Depersonalization is one of the consequences of poverty, which is linked to human isolation.

A similar deadly effect of poverty is also treated in *Keep the Aspidistra Flying*. Gordon is isolated, due to his peculiarity, and cannot go to Crichton with Flaxman. Nobody informs him of the changed date of the tea party presumably because his wretched state makes him an insignificant member of the group; his girlfriend refuses to spend a night with him because she is not sure if Gordon is able to cope with its consequences. The issue of poverty is recurrent in many of Orwell's writings before *Homage to Catalonia*. The protagonist's mingling with a group of tramps in *A Clergyman's Daughter* can be cited as another evidence of Orwell's deep concern with this subject. Autobiographically, Orwell initially associated with the poor because of an economic necessity, but gradually his superficial relation with the underprivileged class gave way to his deep interest in their economic deprivation:

I sometimes lived for months on end amongst the poor and half-criminal elements who inhabit the worst parts of the poorer quarters, or take to the streets, begging and stealing. At that time I associated with them through lack of money, but later their way of life interested me very much for its own sake. (Orwell *Down and Out in Paris and London* 2001, p. 110)

Orwell shifts his attitude towards the poor, they are not the barbarians destined to be his enemies anymore. He becomes familiar with the subhuman living conditions of the oppressed workers living in the economically depressed industrial areas of northern England. Following his criticism in *Down and Out in Paris and London* of the "two cosmopolitan centres of materialistic civilization" that generate "social outcasts, economically wretched, mentally weak and physically decrepit," his direct contact with the oppressed classes of his country provides a further stimulus to tackle the social issues of his days. The more shocking the conditions he finds there to exist, the more strongly is his sense of justice and equality aroused:

The almost bare living-room of a cottage in a little mining village, where the whole family was out of work and everyone seemed to be underfed; and the big family of grown-up sons and daughters sprawling aimlessly about, all strangely alike with red hair, splendid bones and pinched faces ruined by malnutrition and idleness; and one tall son sitting by the fireplace, too listless even to notice the entry of a stranger, and slowly peeling a sticky sock from a bare foot. A dreadful room in Wigan where all the furniture seemed to be made of packing cases and barrel staves and was coming to pieces at that… (Orwell *The Road to Wigan Pier* 2001, p. 54).

Orwell's indignation reaches a climax when he portrays the scandalizing living standard of the miners. Such social injustice disturbs him, he considers that the industrialists are extremely greedy and their rapacious behaviour affects the helpless workers. *The Road to Wigan Pier* is Orwell's accusation of the social system that seeks to prolong the dichotomous economic structure of the exploiter and the exploited in which the subjugated class is perpetually at the mercy of avid industrialists. We find in *Keep the Aspidistra Flying* the idea

that unemployment and poverty contribute to the status quo by depriving the poor workers of their "peaceful" time to use their mind and project themselves in a better society. Orwell pleads in this way for their social amelioration. If one is oppressed by the thought of being sacked, one cannot be hopeful or happy:

[...] there is no doubt about the deadening, debilitating effect of unemployment upon everybody, married or single, and upon men more than upon women. ... to write books you need not only comfort and solitude—and solitude is never easy to attain in a working-class home—you also need peace of mind. You can't settle to anything, you can't command the spirit of hope in which anything has got to be created, with that dull evil cloud of unemployment hanging over you" (Orwell, *The Road to Wigan Pier* 2001:, p. 55)

Orwell's socialist ideology of protecting the working class is viewed in the capitalist context. Two reasons can be cited for his affiliation with the socialist cause. One of them is historical. The thirties when *Keep the Aspidistra Flying* and *The Road to Wigan Pier* were written saw "unemployment and industrial decay and hunger marchers" occupying a prominent place in the economic landscape of England. It does not seem so difficult to define Orwell's left-leaning as a historical phenomenon if we take into account the left-wing magazines such as "New Signature" (1932), "New Country" (1933) and the establishment of an organization with a similar ideological orientation, the "British section of the Writers' International"*, all of them dealing with labour problems.* The other reason for his sympathy with the socialist ethos can be derived from his love of fairness and democratic spirit. Orwell attributes the filth and squalor of the poor to oppression and tyranny of the hypocritical capitalist society. His solidarity with the oppressed class of his country is to be admired and has real grounds in his experimenting life in the atrocious environment of Lancashire and Yorkshire. In *The Road to Wigan Pier* this experience with miners proves Orwell's discovery of unfair social structure or his desire to find a solution to capitalist oppression**:**

I wanted to see what mass-unemployment is like at its worst, partly in order to see the most typical section of the English working class at close quarters. This was necessary to me as part of my approach to Socialism. For before you can be sure whether you are genuinely in favour of Socialism, you have got to decide whether things at present are tolerable or not tolerable, and you have got to take up a definite attitude on the terribly difficult issue of class". (Orwell *The Road to Wigan Pier* 2001, p. 113)

Orwell's ideology is modified by the appearance of fascism as a tangible threat to individual freedom, forcing him to make a compromise with the lesser of the two evils. He is to pursue a socialism accommodated to his own vision of the just world.

Orwell regards colonialism, which is a manifestation of imperialism in the form of economic exploitation by the strong in the less powerful countries, as an assertion of Westerners' privileges and superior status as something unarguably established. For instance, Ellis, a jingoistic timber merchant in *Burmese Days*, rationalizes subjugation of the Burmese as conforming to the timeless laws and thus constituting an inalienable right of the Europeans.

Good God, what are we supposed to be doing in this country? If we aren't going to rule, why the devil don't we clear out? Here we are, supposed to be governing a set of damn black swine who've been slaves since the beginning of history, and instead of ruling them in the only way you silly b-s take it for granted. There's Flory, makes his best pal of a black babu who calls himself a doctor because he's done two years at an Indian so-called university. And you, Westfield. Proud as Punch of your knock-kneed, bribe-taking cowards of policemen. And there's Maxwell, spends his time running after Eurasian tarts. (Orwell 2001, *Burmese Days*, p. 22)

Even Macgregor, a relatively liberal sahib, perceives the inherent inequality between Europeans and Orientals as a foundation for developing a friendly relationship between the two. For him like others in the colony, essential difference between the two is a premise without

which no "correct" inter-racial understanding is possible. Macgregor's hypocrisy is easy to detect in the following excerpt.

Mr. Macgregor stiffened at the word 'nigger', which is discountenanced in India. He had no prejudice against Orientals; indeed, he was deeply fond of them. Provided they were given no freedom he thought them the most charming people alive. It always pained him to see them wantonly insulted. (Orwell 2001, *Burmese Days*, p. 28)

On the other hand, Orwell warns that there was no mutual advantage between the Europeans and Orientals and nobody really believed in a system maintained by a myth. Orwell admits, however, that exploitation of colonies is a necessary condition for insuring prosperity of a capitalist country like England. What Orwell criticizes here is Westerners' hypocrisy to rationalize the dichotomous structure of the ruler and the ruled despite their awareness of its moral wrongness. For instance, he quickly perceives the inconsistency of the so-called progressive left-wingers who enjoy material benefits derived from subjugation of the colonized countries while at the same time accusing the government of continued colonial oppression:

Under the capitalist system, in order that England may live in comparative comfort, a hundred million Indians must live on the verge of starvation— an evil state of affairs, but you acquiesce in it every time you step into a taxi or eat a plate of strawberries and cream. The alternative is to throw the Empire overboard and reduce England to a cold and unimportant little island where we should all have to work very hard and live mainly on herrings and potatoes. That is the very last thing that any left-winger wants. Yet the left—winger continues to feel that he has no moral responsibility for imperialism. He is perfectly ready to accept the products of Empire and to save his soul by sneering at the people who hold the Empire together. (Orwell 2001, *Burmese Days*: 148)

Orwell's egalitarian Socialism is essentially a counterbalance to any tyranny that threatens individual rights, particularly freedom. For Orwell totalitarianism is an ideological program diametrically opposed to Socialism. Of the various evils found in the ultimate totalitarian state of Oceania in *Nineteen Eighty-Four*, the most fatal is its relentless attempt to control its citizens.

The Oceanian Party, for instance, introduces "telescreen" in an effort to minimize the time each person can have exclusively to himself. This twentieth-century version of Bentham's panopticon can be dimmed but never completely shut off. The Party uses the telescreen not only to keep its citizens under surveillance but also to achieve its ideological goal INGSOC (derived from English Socialism) and to tighten its "Thought Control," an important concept for preventing rebellious acts by forestalling the occurrence of unorthodox ideas. The "Two Minutes Hate" can be viewed in this context. Repeatedly played at fixed times daily, the propaganda program incapacitates people from doubting Party slogans, turning them into passive automatons capable of only mechanical responses somewhat resembling those of Pavlov's animals:

A speaker who uses that kind of phraseology (i. e. he who repeats words automatically) has gone some, distance towards turning himself into a machine. The appropriate noises are coming out of his larynx, but his brain is not involved as it would be if he were choosing his words for himself. If the speech he is making is one that he is accustomed to make over and over again, he may be almost unconscious of what he is saying, as one is when one utters the responses in church (Orwell 2000, *Essays*, p. 166).

The Party also adopts a concept of advanced Thought Control. The principle of Doublethink or Thought Control also applies to the Party's scheme to falsify Oceanian history. Oceania is presumably in a state of perpetual warfare with either one of Eurasia or Eastasia. However, since its enemy has been in fact changing, the Party secretly alters historical facts in order to make them conform to its official view. If the same principle is applied to another domain, mathematics, even a simple equation starts reflecting the Party philosophy:

In the end the Party would announce that two and two made five, and you would have to believe it. It was inevitable that they should make that claim sooner or later: the logic of their position demanded it. Not merely the validity of experience, but the very existence of external reality, was tacitly denied by their philosophy. The heresy of heresies was common sense. And what was terrifying was not that they would kill you for thinking otherwise, but that they might be right. For, after all, how do we know that two and two make four? Or that the force of gravity works? Or that the past is unchangeable? If both the past and the external world exist only in the mind, and if the mind itself is controllable—what then? ... The Party told you to reject the evidence of your eyes and ears. It was their final, most essential command". (Orwell 2009, *Nineteen Eighty-Four*: 83-84)

The Party introduces Newspeak, a version of Doublethink, to control the mind of Oceanian citizens. Version of Newspeak is exemplified by the names of the Oceanian ministries. For instance, despite their names the Ministry of Love and Ministry of Plenty are functionally the inverse of what their names indicate, the former in- reality being engaged in torture and the latter scarcities. And if we look at Oceanian slogans such as "War is Peace", "Freedom is Slavery," and "Ignorance is Strength" the omnipresence of this linguistic dislocation is striking. Newspeak or Thought Control is essential to producing citizens incapable of rebelling against the Party, being essential to the preservation of social stability based on the Oceanian principle that "Orthodoxy is unconscious". (Orwell 2000, p. 56). Winston's punishment can be seen in this context. Although his case is an example of the party's failure to drain the mind content of an individual, it contrariwise brings attention to the Party's objective to eliminate common sense and to create a thought vacuum to be filled with Party ideology by means of Newspeak or Thought Control. Thus Oceania is a state in which the Party suppresses individual freedom and in which Newspeak is a dreadful means to control not only the thoughts and emotions of the people but also their actions.

Considering his fictional and non-fictional works, it is important to mention other very remarkable works, mainly his essays. Among the most acclaimed by critics, are "Why I Write", of 1946, "Looking Back in the Spanish Civil War", of 1942, "Such, Such Were the Joys"(1947), "A Hanging"(1931), "Shooting an Elephant"(1936) and the already mentioned "Inside the Whale"(1940).

"The Lion and the Unicorn", is another essay of 1940, where Orwell analyzes the distinctive cultural characteristics and class structure of England, attacking the political system from a left-wing point of view. (Pelissioli 2008: web)

Among his claims, are the nationalization of lands, mines, railways, banks and major industries, better distribution of income, reform of the educational system, the possibility of giving independence to India, passing it to a status of dominium, formation of an Imperial general Council and declaration of formal alliance with countries victims of Fascist power.

In "The Prevention of Literature" (1946), Orwell argues that Literature under totalitarian regimes would become useless, because instead of writers, there would be "literary prostitutes" who would write what many times their conscience disapproved. If there were total control over what was produced in writing, the possibility of an honest literature would be null, because "at some time in the future, if the human mind becomes something totally different from what it now is, we may learn to separate literary creation from intellectual honesty. At present we know only that the imagination, like certain animals, will not breed in captivity". (Orwell 2000, p. 340)

In "Politics and the English Language" (1947), Orwell complaina about the emptiness of some speeches and writings, mainly full of over-repeated metaphors that had already lost their effect. Besides these ones, many other essays were as famous as Orwell's fiction and reports, such as the essays on Charles Dickens and on *Gulliver's Travels*, not to mention the

numberless articles for magazines and newspapers. As we have seen, most of Orwell's works are related to the historical context.

Orwell reveals the extension of enforced political indoctrination to all ages. His characters, from childhood to maturity, as the protagonist remembers, are subject to a biotechnology known, in Orwell's days, as "the engineering of the soul".

BIBLIOPGRAPHY:

1. Orwell, George. (2002). *Keep the Aspidistra Flying*: Penguin Classics
2. Orwell, George. (2001). *The Road to Wigan Pier*: Penguin Classics
3. Orwell, George. (2001). *Down and Out in Paris and London*: Penguin Classic
4. Orwell, George. (2001). *Burmese Days*: Penguin Classics
5. Orwell, George. (2000). *Essays*, London: Penguin Classics
6. Orwell, George. (2000). *The Prevention of Literature,* in *Essays*, London: Penguin Classics
7. Orwell, George. (2009). *Nineteen Eighty-Four*, London: Penguin Classic
8. Orwell. (1973). *The Freedom of the Press*
9. Pelissioli, Marcelo. (2008). *From Allegory into Symbol: Revisiting George Orwell's Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four in the Light of 21st Century Views of Totalitarianism*. Porto Alegre
10. http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15320/000677906.pdf?sequence=1

EXPLORING DIGITAL-AGE VISIONARISM IN ERNST JÜNGER'S THE GLASS BEES

Ion Lunga
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The aim of this paper is to elucidate the mystery of visionary thinking in Ernst Jünger's novel Glass Bees and to identify the incredibly accurate statements the author makes about the age of digitalization some 65 years ago. Our analysis is based on the interaction of the characters which amplifies the narrative and creates an amazingly specific context that directs us to the present we are living today. In a context of globalization the text under analysis encourages us towards a balanced use of technology. The excessive use of various gadgets leads to a slow abandonment of identity. The more we immerse ourselves in the digital ocean, the more we separate ourselves from reality. The man who believes himself to be free ends up accepting slavery without it being compulsory. Finally, the study will focus on the novel's solutions that urge man to be more present in a world in which he is increasingly absent. The subjugation of identity becomes more acute as time passes. Glass Bees is not only about bees, but also about the technology that increasingly threatens us.

Keywords: digitization, identity, visionary thinking, Jünger, bees

Einleitung

In den letzten Jahren hat die Technik immer mehr Raum in unserem Leben eingenommen. Sie ist überwiegend in alles involviert, was wir tun, aber so wie sie uns hilft, schadet sie uns auch. Wir sind süchtig nach dieser Lebensweise und können uns ein Leben ohne Mobiltelefon oder Internetanschluss nicht mehr vorstellen.

Wenn wir diesen Weg vom Aufkommen des Internets bis zur Entwicklung der künstlichen Intelligenz verfolgen, können wir sehen, wie die Art und Weise, wie wir denken, die Art und Weise, wie wir arbeiten, und die meisten der Interaktionen, die wir haben, umgestaltet werden. Es gibt sowohl Positives als auch Negatives, wenn wir uns dem Thema technologischer Fortschritt nähern. Obwohl wir uns dessen oft nicht bewusst sind, überlassen wir unsere Zeit den Geräten, ohne vorher darüber zu verhandeln.

Die Technologie bietet uns viele Möglichkeiten, aber gleichzeitig schränkt sie uns in wesentlichen Aspekten des Lebens ein. Paul Gilster sagte in seinem Buch, *Digital Literacy*, dass „noul tip de competenţă digitală ar trebui să devină o deprindere esenţială pentru viaţa de zi cu zi."[1](Gilster, 1997) Die Technologie von heute ist nicht nur eine Gewohnheit, sondern eine echte Sucht. Unsere Aufmerksamkeit ist zersplittert, wir haben uns daran gewöhnt, alles nur oberflächlich zu tun. Wir finden keine Zeit mehr für echte Aktivitäten, weil wir von der virtuellen Realität, in der wir leben, überwältigt sind.

Wie wir überall um uns herum, aber auch bei uns selbst feststellen können, sind wir irritiert, wenn wir unsere Mobiltelefone eine Zeit lang nicht benutzen. Wir scheinen die wichtigsten Dinge, die wir je hatten, zu verpassen. Die Algorithmen hinter sozialen Netzwerken, Suchmaschinen und den Apps, die wir täglich nutzen, beeinflussen, was wir sehen, was wir denken und letztlich die Entscheidungen, die wir treffen. In vielen Bereichen werden die zentralen Arbeitsabläufe durch technologische Systeme realisiert. Prozesse werden durch Systeme gesteuert und ohne sie wäre menschliches Handeln sehr schwierig. Um unser Leben besser zu organisieren, verwenden wir bestimmte digitale Kalender und Benachrichtigungen und ersetzen auf diese Weise einen für den Menschen charakteristischen

[1] u.Ü., „die neue Art von digitaler Kompetenz eine wesentliche Fähigkeit für das tägliche Leben werden sollte."

Prozess, wie zum Beispiel das Auswendiglernen. Um unsere Zeit zu managen, nutzen wir verschiedene Apps und geben nach und nach Dinge auf, die wir früher selbst erledigt haben. Im Zeitalter der Digitalisierung sind wir nicht mehr so effizient und die zwischenmenschlichen Beziehungen sind oberflächlicher. In diesem Beitrag wollen wir analysieren, wie Ernst Jünger an die Technik herangeht und wie sein visionäres Denken zu unserem Verständnis davon beiträgt, wie ein digitalisiertes System funktioniert.

Wir wollen uns auch mit dem Thema einer (R)Evolution befassen, an der wir als Augenzeugen teilnehmen, und dieses Geheimnis des Visionärs verstehen, soweit wir dazu in der Lage sind.

Über den Roman

Der Roman, um den es hier geht, heißt Gläserne Bienen, und obwohl er nur einen kleinen Umfang hat, geht der Autor das Thema Technik mit großem Ernst an. Eines der Dinge, die unwirklich erscheinen, ist die Frage, wie Ernst Jünger vor mehr als einem halben Jahrhundert das vorhersagen konnte, was heute geschieht. In diesem Roman gibt es viele Beispiele dafür, wie die Technik unser tägliches Leben beeinflusst.

Das Werk wurde 1957 veröffentlicht und gehört zur Sparte der tiefgründig reflektierenden Literatur. Wir können in dem Roman einige philosophische Züge erkennen, denn es wird sehr gut ein Konflikt zwischen der Technologie und der noch immer vorhandenen Menschlichkeit im Menschen geschildert. Wir befinden uns in einer Welt an der Grenze zwischen Realität und Dystopie. Im Mittelpunkt der Erzählung steht Richard, ein ehemaliger Ritter und Kriegsveteran. Er befindet sich in einer existenziellen Krise und sucht nach einem Sinn, um seine Ziele zu erreichen. Er hat keine Arbeit und wird von seinem Kameraden Twinnings unterstützt. Der Leser kann nur so viel erfahren, wie der Autor durch Richard und andere Figuren offenbart. Richard erkennt, dass er sich in einer Gesellschaft befindet, die durch den technischen Fortschritt tiefgreifend verändert wurde.

Der Roman spielt in einem Zeitalter, in dem alles automatisiert werden soll, aber man kann mit Sicherheit sagen, dass das, was wir in dem Roman über die digitalen Aspekte erfahren, auch auf die heutige Zeit übertragbar ist. In einem von technologischer Kontrolle beherrschten Kontext, in dem die Realität nicht mehr Realität ist, werden menschliche Gesten von verschiedenen Maschinen übernommen. Ein wichtiges Detail ist, dass diese Maschinen unpersönlich sind. Das Gespräch, das Richard mit Zapparoni wegen der von ihm gesuchten Stelle führt, steht zweifellos im Mittelpunkt des Romans. Zapparoni ist ein Symbol für das digitale Zeitalter und die technologischen Veränderungen, die es mit sich bringt. Richard lernt etwas über gläserne Bienen, eine Allegorie, auf die wir später noch zu sprechen kommen. Diese Bienen sind automatisiert und symbolisieren wie Zapparoni die technische Raffinesse, die an die Stelle des realen Lebens tritt.

Die Realität der Digitalisierung

Die Digitalisierung entfernt die Menschen vom wirklichen Leben. Die neue Welt, die geschaffen wurde, ist jenseits aller Fachkenntnisse und scheint Lösungen für seit langem bestehende Probleme zu bieten. Zapparonis Ziel ist es, so viele Dinge wie möglich zu automatisieren und die Anerkennung zu erhalten, die mit seinen Leistungen immer mehr zunimmt. Saliba erwähnt in seiner Dissertation, dass:

> „In Gläserne Bienen, Jünger again takes up the theme of a disorder in life resulting from the relationship of technology and nature. Not only this, Gläserne Bienen also stages

the debate between purely aesthetic and sociopolitical literature; that is, the ethics of technology innovation against its sheer "beauty" as an end in itself." (2020: 106)[2]

Die Unordnung hat als Ausgangspunkt die technische Entwicklung, aber auch die Trennung von der Natur. Ernst Jünger entwirft mit seinen Figuren eine Kultur, in der die Technik zunehmend in den Alltag eindringt. Dies sind keine bedeutungslosen Episoden, denn wir leben heute in einer Zeit, in der wir auf Schritt und Tritt von der Technik begleitet werden. In einer der Passagen des Romans wird die verrückte Idee geäußert, dass die Materie oder vielmehr die Technologie eine unmögliche Eigenschaft hat. Diese Idee besagt, dass die Materie zum Denken gekommen ist. Das können wir uns nicht ganz vorstellen, obwohl wir im Zeitalter der Digitalisierung leben. Wenn wir das Stadium erreichen, in dem die Materie wirklich denken kann, dann wird der Mensch mit Sicherheit ersetzt werden.

Wenn wir uns die Welt ansehen, in der wir leben, können wir feststellen, dass jedes Gerät in erster Linie dazu dient, unser Leben zu erleichtern. Sie werden immer kleiner und kleiner. Beispiele dafür sind kabellose Headsets, Mobiltelefone, die immer kleiner werden und deren Anzahl abnimmt. Die Spezialität von Zapparoni in unserem Roman war der Bau von Robotern. Die erfolgreichsten Roboter waren kleine Roboter. Die Fabriken von Zapparoni bauten auch Roboter für alle möglichen Situationen und Aufgaben:

> „Die Zapparoni-Werke bauten Roboter zu allen möglichen Verrichtungen. Sie lieferten sie auf besondere Bestellung und in Standardmodellen, die man in jedem Haushalt sah. Es handelte sich dabei nicht um die großen Automaten, an die man zunächst bei diesem Namen denkt. Zapparonis Spezialität waren die Liliputroboter." (Jünger, 2014: 10)

Wenn wir heute hören, dass Roboter mehr und mehr Dinge ersetzen, die der Mensch im Laufe der Geschichte getan hat, scheint das nichts Ungewöhnliches zu sein. Aber damals, als Ernst Jünger seinen Roman schrieb, war das wirklich ein Wunder.

Die Gefahren der unschuldigen Verführung von Kindern und Erwachsenen

Die von Zapparoni geschaffenen Wunder waren in einer Welt willkommen, in der sie für große Zufriedenheit sorgten. Die Menschen waren zufrieden und konnten sich nicht von allem trennen, was sie umgab. Wenn man etwas nicht loslassen kann, ist man entweder in es verliebt oder süchtig danach. Diese Ekstase um eine Welt, die zur Unterhaltung geschaffen wurde, war unbeschreiblich. Kinder und Erwachsene lebten in einem Traum, der sie die Zeit vergessen ließ.

> „Man hatte hier nie so tolle Sachen gesehen wie seit Zapparonis Ära – er schuf ein Liliputanerreich, eine lebende Zwergwelt, die nicht nur die Kinder, sondern auch die Erwachsenen in traumhafter Entrückung die Zeit vergessen ließ. Das überspielte die Phantasie." (Jünger, 2014: 11)

Sind wir nicht in einer ähnlichen Situation? Nimmt die Technik nicht auch unsere Zeit in Anspruch? Werden nicht auch wir von einer virtuellen Welt verführt, von der wir wissen, dass sie nicht der Realität entspricht, von der wir aber genau das Gegenteil glauben wollen?

Die Allegorie der gläsernen Bienen

Bei den Bienen, die der Protagonist an einer Stelle beobachtet, handelt es sich nicht um einfache künstliche Bienen, die den Merkmalen echter Bienen nachempfunden sind, um den restlichen Pollen zu sammeln und mehr Honig zu produzieren, sondern um ein suggestives Bild von kleinen Geräten, die die Aufmerksamkeit der Menschen ablenken, wie in Richards Fall.

[2] u.Ü., "Jünger thematisiert in Gläserne Bienen erneut die Unordnung des Lebens, die sich aus dem Verhältnis von Technik und Natur ergibt. Darüber hinaus inszeniert Gläserne Bienen auch die Debatte zwischen rein ästhetischer und gesellschaftspolitischer Literatur, also die Ethik der technischen Innovation gegen ihre bloße „Schönheit" als Selbstzweck."

Nach einigen Recherchen merkt er, dass etwas nicht stimmt. Die gläsernen Bienen sind der Prototyp eines technischen Geräts, das es ebenfalls zu analysieren gilt, und dafür müssen wir den Roman studieren.

Wenn Roboter Roboter erschaffen

Selbst in diesem visionären Roman hat die Technologie noch nicht das beispiellose Kunststück vollbracht, dass Roboter Roboter erschaffen. Es gab eben noch keine Roboter, die Roboter herstellten. Das wäre der Stein der Weisen gewesen, des Zirkels Quadratur." (Jünger, 2014:11) Man könnte dies als einen komplexen Reproduktionsprozess bezeichnen, wenn er denn jemals stattfände. Zapparonis Imperium besaß nicht die ganze Macht, aber das meiste war ihm unterstellt. Dieses Imperium ist ein Prototyp für die großen Unternehmen, die es heute gibt und die auf dem Weg zu technischen Höchstleistungen sind.

Der technologische Fortschritt hat bedauerliche Folgen, darunter die allmähliche Verwandlung des Menschen, die radikale Veränderung, bei der er gefühllos und mechanisch wird und sich von seiner wahren Bestimmung entfernt, die darin besteht, Mensch und nicht Roboter zu sein.

Überall wurden sie durch Automaten ersetzt. Und dem entsprach auch eine Veränderung der Menschen; sie wurden mechanischer, berechenbarer, und oft hatte man kaum noch das Gefühl, unter Menschen zu sein." (Jünger, 2014: 26)

Die totale Automatisierung ist keine Lösung, aber dies ist eine der Perspektiven, die der Roman vorschlägt, den wir in dieser Studie besprochen haben. Der Roman kann als eine visionäre und philosophische Meditation über die Macht der Technologie und die Entmenschlichung durch ihren direkten Beitrag beschrieben werden. Es ist auch wichtig zu erkennen, dass unsere Identität im Kontakt mit dieser mechanisierten Welt immer brüchiger wird. Jünger gelingt es, den Triumph der Technik und das Verschwinden der geistigen Werte spürbar voneinander zu trennen. Das eine schließt das andere aus der Gleichung aus. Wir tun gut daran, die Warnungen des Autors zu beherzigen, ebenso wie die, die ein ehemaliger MIT-Professor, Michael Dertouzos, ausspricht. Er fordert uns auf, uns der Gefahr bewusst zu sein, die von der Technologie ausgeht, und darauf zu achten, was unsere Zukunft prägt.

Schlussfolgerungen

So wie Richard in dem von uns analysierten Roman von Zapparoni gewarnt wird, sich vor den Bienen in Acht zu nehmen, sollten wir uns auch vor all den Erfindungen in Acht nehmen, mit denen wir auf die eine oder andere Weise interagieren. Es ist wichtig, die Technologie richtig zu nutzen und ein tägliches Gleichgewicht bei ihrer Verwendung zu finden. Jüngers Warnungen gelten für jeden einzelnen von uns.

BIBILIOGRAPHY:

1. JÜNGER, Ernst, *Gläserne Bienen*, mit Adnoten von Detlev Schöttker, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 2014.
2. DERTOUZOS, Michael, *Ce va fi. Cum vom trăi în noua lume a informaţiei*, Bucureşti: Editura Tehnică, 2000.
3. GILSTER, Paul, *Digital literacy*, New York: Willey, 1997.
4. NOACK, Paul. Ernst Jünger: Eine Biographie. Berlin: Alexander Fest Verlag, 1998.
5. SALIBA, Rudolf, Norman, *Collecting and Writing in Ernst Jünger's Heliopolis, Gläserne Bienen, and Eumeswil*, 2020

REWRITING MYTHOLOGY: FEMALE RAGE AND FEMINIST RE-VISIONING IN MADELINE MILLER'S CIRCE

Simina-Ioana Anton
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The feminist revival of myth has historically served as both a means of opposition and regeneration, especially considering the literary works that aim to strengthen the voices of female characters that have been previously repressed. Madeline Miller's Circe (2018) aligns itself with this crusade by reconsidering a mythological figure who has been deprecated in traditional literary canons such as Homer's Odyssey. In this article, we consider Adrienne Rich's views on re-visioning older texts from a feminist perspective, Hélène Cixous' argument on women's writing as a means of reclaiming their voices and authority, Sara Ahmed's work on the politics of emotions such as rage, as well as Mohanty's critique on the universalization of womanhood in the Western feminist criticism. This critical framework is used to analyze Circe not merely as a reinterpreted myth, but also as a compelling feminist discourse on a global scale. Drawing on this theoretical basis, Miller's novel emerges as a literary work that critically delves into the influence of storytelling itself, remodeling cultural memory and redefining the contours of female identity and authority.

Key words: mythology, feminism, re-visioning, female rage, decolonization

Introduction

Historically and culturally, mythology has functioned as a comprehensive chronicle of storytelling, encompassing societal expectations, worries and aspirations. Throughout these stories, female characters have often been delegated roles that uphold patriarchal norms, perpetuate stereotypes and maintain societal fears. The depiction of antagonistic female figures in mythology is particularly enthralling, as it implies the interplay between gender, authority and perspective. Mythology mirrors the reality of women's societal pressures and perception. Generally, they were objectified by the male gaze and portrayed as demonic figures and monsters responsible for tragedies or conflicts, regardless of the circumstances that made them behave as such. Probably the most famous example is Medusa, a priestess from Greek mythology, who was turned into a monster with snakes in lieu of hair capable of petrifying men. Athena herself turned her into this monster after Poseidon raped her in Athena's temple, as a punishment for fouling her temple (Badoni, Nameirakpam 2024: 102-3)

Figures such as Medusa or Circe, the witch who transfigures men into pigs, have long played a symbolic role in the Western mythological culture, operating as cautionary tales about female extreme behavior, knowledge, and rage (Altin 2020: 148). However, the recent global feminist movements and focused attention on the female underdogs whose voices were silenced have started to shift the perception on myths. In *Circe* (2018), Madeline Miller recreates Homer's version of Circe through a feminist perspective, transforming a vilified sorceress into a complex, emotionally profound protagonist (Hovind 2022: 7).

In this article, we consider Adrienne Rich's views on re-visioning older texts from a feminist perspective, Hélène Cixous' argument on women's writing as a means of reclaiming their voices and authority, Sara Ahmed's work on the politics of emotions such as rage, as well as Mohanty's critique on the universalization of womanhood in the Western feminist criticism. We argue that *Circe* works as a feminist act of decolonization, giving back the voice and the autonomy of a long-silenced mythological female figure through a narrative that reclaims female rage tied to a history of oppression and re-centers her into intercultural dialogue.

Literature review

Sarwar and Fatima's study (2022) focuses on Sara Mill's model of feminism in order to explore how the female character is represented in literary works and also on the reinterpretation of Circe's myth from Miller's protagonist's female perspective. Mill's model of feminism is characterized by the importance of analyzing discourse to a more profound level than just words and phrases, focusing instead on larger-scale constructions and social patterns. The methodology focuses on characterization, fragmentation and focalization, which allows for a more exhaustive understanding of how discourse constructs and mirrors ideology. The analysis mainly focuses on textual patterns and structures that connect language with deeper ideological notions. Therefore, this approach allows the research to examine how Miller's narrative and stylistic choices support the retelling of Circe's story and the feminist motifs found in the novel. The paper allows a complex analysis of how Miller challenges traditional masculine depictions of Circe and reclaims her portrayal as a powerful, vocal female character. Ramin and Razavi (2023) use Henry Jenkin's framework on transmedia storytelling involving the unfolding of narratives across multiple media platforms. Transmedia facilitates the unique contribution of these platforms, which builds an overarching narrative that enriches the original myth. The research is based on a feminist approach of traditional narratives and addresses how Miller's reinterpretation of Circe challenges the male-oriented perspectives disclosed in mythological texts. This approach highlights the importance of revisiting myths from a female perspective, thus reviewing female figures in literary history. The paper also discusses Miller's application of intertextuality, through which she reinterprets old texts in order to disclose new meanings and insights. This approach fosters a more profound understanding of Circe's character and her transformations throughout the storyline and highlights how retellings embellish her identity with depth and complexity. Moreover, the research delves into the cultural and social dynamics influencing Circe's depiction in different interpretations. Through the understanding of the premises and ideologies unfolded in these narratives, the paper aims to decode how they mirror and challenge current views on the gender and power dynamic. The research also takes into account the role of the readers in transmedia storytelling, where the audience is considered an active figure in the construction of the literary world. This engagement is paramount in order to fully grasp how contemporary reinterpretations of myths relate to contemporary readers and participate in continuous conversations regarding identity and representation.

Naeem and Agha (2025) write about how contemporary authors use mythology to address current social issues. Their paper centers on Madeline Miller and Neil Gaiman's works and examines how their reinterpretations of mythological characters and stories mirror current social issues related to power, identity and gender relations. Their research claims that mythology serves a double purpose: it is a historical product meant to mold collective memory, as well as an instrument to address contemporary social problems. Through the recreation of ancient myths, contemporary writers build a framework used to discuss current human issues, which allows the reader to reconsider historical events whilst examining contemporary dilemmas, such as gender rights and identity. In terms of methodology, the research uses literary analysis by means of close reading of texts by Miller and Gaiman, with a focus on narrative techniques and themes. The study juxtaposes original myths with their modern narrative retellings, thus highlighting how these adaptations serve as a lens to dissect present-day social dynamics and issues. This comparative approach allows for a more profound understanding of how myths unfold and stay relevant in contemporary literary contexts.

Hypothesis and Methodology

In her reinterpretation of the myth surrounding Circe, Madeline Miller employs both feminist and postcolonial perspectives, thereby questioning the underlying ideologies of

traditional mythology. Through this process, she restores agency to the marginalized female character and contributes to an international feminist dialogue that critically examines the influence of myth on the perception and positioning of women in various cultural contexts.

This paper focuses on narratology and discourse analysis to study Madeline Miller's *Circe* as an act of feminist myth re-construction, as well as an act of decolonization by examining the shift in focalization and Miller's resistance to body fragmentation. Furthermore, this study explores Miller's stylistic choices in terms of language which aim to challenge the underlying ideologies of traditional mythology.

The framework is based on Adrienne Rich's views on re-visioning old texts through a feminist lens in order to support Miller's act of giving voice and a platform to the mythic feminine figure not just as a personal rebellion, but as a feminist re-telling. Hélène Cixous also provides a feminist perspective to support our claim that Miller (re-)writes from a female perspective in order to reclaim a historically male-dominated narrative. In terms of postcolonial feminism, Chandra Talpade Mohanty's critique on the universalization of womanhood further informs our claim that myth rewriting is as postcolonial as it is feminist and that *Circe*, through Miller's rewriting, does not generalize her experience or emotions, but creates a platform for female autonomy and uniqueness. Lastly, Sara Ahmed's views on female rage as political and cultural highlight our claim that anger expressed in rewritten mythology is a legitimate response to systemic abuse and silencing.

Theoretical framework

Adrienne Rich (1972) uses the term "re-vision" to refer to the act of going back to older, well-known texts and stories and considering them through a new critical angle. She considers this as more than a part of cultural history for women, she considers it "an act of survival". In order to attain a more profound understanding of ourselves, it is imperative to first recognize the underlying assumptions that pervade our existence. For women, this quest for self-awareness goes beyond the need for identity formation and identification, as it epitomizes a fundamental rejection of the self-destructive tendencies perpetuated by a male-dominated society.

Rich claims that a rigorous feminist critique of literature should primarily serve as a lens through which we can analyze the ways in which we manage our lives, reflect on our previous experiences, assimilate how we have envisioned ourselves, and navigate the intricacies of language that both inhibit and emancipate us. Consequently, this critical examination aims to highlight renewed perspectives and ways of living. In order to deter the restoration of the outdated political structure in future revolutions, a reassessment of the concept of sexual identity is crucial. It is essential to engage with past writings, not to endorse existing traditions, but to deprive ourselves of their influence, thus granting transformative understanding.

Rich's "re-vision" can be applied on *Circe* by considering a minor, vilified mythical character as she was portrayed in *The Odyssey* and reconstructing it as the main character who possesses subjectivity, autonomy and a perspective of her own. Through her novel, Miller offered a voice, both literally and metaphorically, to the mythic feminine character, not merely as a subversive act, but as a feminist amendment.

Cixous talks about the power of feminine writing: "Woman must write her self […].Woman must put herself into the text." (Cixous 1976: 875). She claims that women should write about the female body, the female experiences, challenging thus masculine language constructions. For women, writing could be a means of self-discovery, self-awareness and liberation from phallocentric language and constraints. Cixous argues that throughout history, women have been denied the experience of writing, of sharing experiences of femininity and sexuality, discussions on the female body and that it is time for women to reclaim their voices

and their bodily autonomy through a feminine form of expression. Through her 1976 essay, she encourages women to embrace their inner transformative potential by overpowering internalized shame and fear.

Circe's storytelling, perspective and transformation through her experiences of gaining and cultivating magical powers, going through motherhood and expressing rage illustrate female-authored narrative and knowledge. Cixous' views can be applied to support Miller's writing about female experience and body to retell a historically well-known male-controlled myth.

"Feminist attachments" is a chapter in Sara Ahmed's work on *The Cultural Politics of Emotion* (2014) in which the author explores the intricacies involved in the relationship between emotions and feminist politics. Ahmed notes that emotions such as anger or rage do not only have a personal basis, they are deeply involved with political, social and cultural structures and linked to historical oppression. It is also closely related to experiences of pain rooted from women's dealing with violence, oppression and acts of sacrifice. The chapter discusses how feminists who challenge traditional norms are labeled as overly emotional, a ploy used to question their ideas. By analyzing anger in the context of feminism, Ahmed discusses how this emotion can operate as forms of embodied thought, advancing feminist action and molding collective identities.

In Circe's case, her rage is closely tied to divine injustice, a lifetime of systemic discrimination and embarrassment, exile and perpetual betrayal, therefore her rage comes as an intensifying response to silencing, abuse and generational trauma. Based on Ahmed's views, we could conclude that female rage in rewritten myths is a legitimate affective response to prolonged times of mythological and cultural oppression.

Mohanty discusses how certain strands of feminist writings sometimes tend to create this monolithic image, a single generalized idea on non-Western women as being "'third world' (read: ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, domestic, family-oriented, victimized)" (Mohanty 1988: 56). She considers this generalization to be disputable and stereotypical through the tendency to overlook the social context, the culture and multiple experiences of these women. "Under Western Eyes" functions as a critique of this perspective of a victimized and endlessly oppressed feminine figure that disregards the complexities of their cultural circumstances. Furthermore, Mohanty draws attention to the misinterpretation and misrepresentation of women from non-Western contexts caused by applying Western feminist writings frameworks on their experiences, as oppression can be differently perceived depending on the racial, social, religious or other cultural backgrounds. This approach marginalizes these women's unique experiences and struggles and prevents the further development of feminist studies rooted in their realities. Thus, it is paramount to take into account certain differences in cultural, political or social experiences when trying to understand women from various backgrounds in order to capture the nuances and diversity of feminine images around the globe.

By applying this approach onto *Circe*, a novel that focuses on a character from the Greek mythology, we can argue that Miller reclaims a classical myth, but does not universalize her experience or her "womanhood", as the author gives Circe a platform to reclaim her agency against traditional power structures. Moreover, albeit the novel focuses on Circe as a feminine figure and highlights her struggles and fights against the patriarchal system she was raised in, this centered perspective does not overlook other female characters' experiences within the system, thus acknowledging their own experiences.

Analysis

Circe's story is narrated from a first person perspective, which centers the plot on Circe's point of view and offers her a voice for storytelling. This aligns with Cixous' vision of

women reclaiming their narratives, by writing from their own experience and through their own emotions, as well as Rich's theory on feminine re-visioning. She tells her story in a retrospective manner, having full control over what she decides to reveal or the tone of her narration. Considering Cixous' vision of *écriture feminine*, Miller gives Circe the voice to start her story with an introduction, trying to describe herself modestly, as if she was a misfit for the mythological world: "When I was born, the name for what I was did not exist. They called me nymph, assuming I would be like my mother and aunts and thousand cousins. Least of the lesser goddesses, our powers were so modest they could scarcely ensure our eternities" (Miller 2018: 1).

Miller offers her protagonist the platform to take control of her own story, to narrate her own life, to express a plethora of feelings, her fears, her anger, her loneliness, aligning with Rich's views on re-visioning stories from a feminine (and feminist) point of view. Through Miller's novel, Circe is no longer a side character marginalized and vilified in Odysseus' story. She gains power and autonomy by telling her own story: "Such were my years then. I would like to say that all the while I waited to break out, but the truth is, I'm afraid I might have floated on, believing those dull miseries were all there was, until the end of days" (Miller 2018: 9). Miller also humanizes Circe and deconstructs the monstrous stereotype surrounding her in old mythology. Thus, Circe is portrayed as a complex character, which defines and differentiates herself from the simplified, stereotyped figure previously constructed by dominant narratives. By experiencing a wide range of emotions, she becomes vulnerable and, therefore, her magic powers are not just a means for revenge or for asserting domination, but a tool to heal, to survive, to defend and to express her talent.

My chest was heaving with exhaustion, but I would not wait, not another moment. With Telegonus still bound against me, I climbed to the highest peak, a bare strip of rock beneath the hanging sky. I set my feet upon the stone. 'Athena would kill my child, and so I defend him,' I cried. 'Be witness now to the power of Circe, witch of Aiaia' (Miller 2018: 222-3).

Furthermore, a crucial part of Circe's story that is missing from the original myth is the context of her decision to turn men into swine – the fact that they attempted to rape her. Thus, Miller fulfills Rich's vision on re-telling ancient myths from a female-oriented perspective by re-visioning Circe's atrocious behavior as acts of survival and self-protection. In terms of focalization, placing Circe as the narrator of her own story represents an act of taking the narrative control from the dominant perspective that previously defined her trajectory and identity (Odysseus' myth). This technique does not focus only on giving voice to a female figure, but giving voice to the marginalized "other", as Mohanty states in her work, which is a key factor in the process of decolonization.

Throughout the novel, the narration mentions certain second person references and direct addressing to the reader, especially at the beginning of her story: "At my birth, an aunt—I will spare you her name because my tale is full of aunts—washed and wrapped me" (Miller 2018: 3). The first person narration, as well as the direct addressing foster a closer connection to the reader and reassure them of the authenticity of her storytelling.

The plot is constructed to tell Circe's story like episodes of her life, in a meditative tone, thus rejecting traditional (masculine) plot structures, which are constructed based on conquest and victory (the *Odyssey*, for example). Albeit there is an obvious structured timeline tracing her trajectory from childhood, through exile, the motherhood experience and leading to her independence and autonomy, there is no heroic plot, no goal-oriented storytelling; the plot solely focuses on Circe's evolution as a character and her transformation from girlhood to her progress in witchcraft and her experiences of motherhood. This structure reflects the unpredictability of life, rather than following a traditional heroic arc and it follows a calmer, more "feminine" narrative flow, as Cixous and Rich envision.

Cixous also talks about the importance of writing the female body and desire and this is reflected through Miller's unfiltered immersion into Circe's bodily experience of childbirth, rape or physical vulnerability. Furthermore, in terms of bodily experience, Miller supports Cixous' vision by allowing Circe to self-define her sexuality, rather than constructing it for the male gaze or male consumption: "They were pious men, honestly lost, and I would feed them, and if there was a handsome one among them I might take him to my bed. It was not desire, not even its barest scrapings. It was a sort of rage, a knife I used upon myself. I did it to prove my skin was still my own" (Miller 2018: 169). Miller challenges the fragmentation of the body and the male gaze which characterize traditional narratives. Circe's body is not associated with an object of desire, but with a source of empowerment and resilience and Miller does not shy away from details on the protagonist's experiences of childbirth, aging or motherhood: "I did not go easy on motherhood. I faced it as soldiers face their enemies, girded and braced, sword up against the coming blows. Yet all my preparations were not enough" (Miller 2018: 212). Miller's resistance to this narrative technique aligns with Mohanty's critique of dominant powers shaping global gender narratives, whose purpose is to categorize and control female figures. This act could be interpreted as an act of narrative decolonization of the body, asserting the independence and autonomy of the marginalized figure.

Circe describes childbirth as a vulnerable time, as she was unaware of what to expect because nobody had informed her and Miller's stylistic choices take the reader on a meditative journey, skipping no details of the rawness of the experience, with a retrospective tone and the use of stream-of-consciousness technique:

I remember crawling to the house from the garden, hunched against the tearing contraction. I had the willow draught ready, and I drank some, then all, and by the end I was licking the bottle's neck. I knew so little of childbirth, its stages and progression. The shadows changed, but it was all one endless moment, the pain like stones grinding me to meal. I screamed and pushed against it for hours, and still the baby did not come. […] On it went. In my agonies, I overturned a table. After, I would find the room torn apart as if by bears, tapestries ripped from the walls, stools shattered, platters broken. I do not remember it. My mind was lurching through a thousand terrors. Was the baby dead already? Or was I like my sister, growing some monster within me? The unremitting pain only seemed a confirmation. If the baby were whole and natural, wouldn't he come? (Miller 2018: 211)

The thought that someone might keep Eileithyia, the goddess of childbirth away from her prayers so that they would hurt her son enraged Circe and gave her the strength to force the birth out of fear and desperation. Once again, Miller depicts a realistic scene, rich with sensory descriptions and embodied vernacular, told from a woman's perspective, thus centering Circe's embodied experience:

I had been afraid the pain would undo me, but I scarcely felt it. There was a rasping sound, like stone upon stone, that I realized was my own breath. The layers of flesh parted, and I saw him at last: limbs curled like a snail in its shell. I stared, afraid to move him. What if he was dead already? What if he was not, and I killed him with my touch? But I drew him forth, and his skin met the air, and he began to wail. I wailed with him, for I had never heard a sweeter sound. I laid him on my chest. The stones beneath us felt like feathers. He was shuddering and shuddering, pressing my skin with his wet, living face. I cut the cord, holding him all the while (Miller 2018: 212).

The rape scene is a pivotal scene in the plot, as it illustrates Circe's evolution in her witchcraft from experimental stage to an active defense. The rape symbolizes the patriarchal control over the female body and Circe's reaction to it suggests her bodily autonomy. She refuses to victimize herself from a passive perspective and instead uses her creativity and her powers to protect herself. Even in a moment of forceful silence, her magic and spells become her voice and her rage becomes the source of her creative power: "My eyes lifted to his rutted

face. Those herbs had another use, and I knew what it was. I drew breath, and spoke my word" (Miller 2018: 165). Instead of following the traditional feminine and fearful response by pleading and begging the men to spare her, Circe chooses to use her own language, the language of magic and power. This aligns with Cixous' claim that women's bodily and emotional experiences should lead their writing (creativity) and Rich's call to reject patriarchal perspectives in order to shift obsolete perceptions. The language employed in the construction of the scene highlights the traditional discourse of male entitlement over a woman's body. The sailors treat Circe and speak to her as if she is a property and after realizing that she is not "claimed" by any other male figure and therefore she is vulnerable, they assert dominance and shift their body language and the tone of their voices:

Sweet. The word set me back a moment. They had called me goddess before, and so I believed they thought me. But they showed no awe or religious deference, I realized. The title had been only a flattering courtesy for a woman alone. I remembered what Hermes had told me long ago. *You sound like a mortal. They won't fear you as they fear the rest of us*. […] 'Mistress?' It was the leader again. 'When will your husband be home? We would toast such fine hospitality.' I laughed. 'Oh, I do not have a husband.' He smiled back. 'Of course,' he said. 'You are too young to be married. Then it is your father we must thank.' […] 'Then perhaps there is some other host we should thank? An uncle, a brother?' 'If you would thank your host,' I said, 'thank me. This house is mine alone.' At the word, the air changed in the room (Miller 2018: 162-3).

Throughout the novel, Circe is emotionally labeled by those around her: as a witch she instils fear, as a nymph she inculcates lust, as a monstrous figure she disgusts them, which shows how emotions are not personally inflicted, but circulate and shape social perceptions. The act of disclosing someone's emotional reality is a political act, as it disrupts social expectations and power dynamics. Miller's storytelling showcases how these external emotions delineate Circe's position, which reinforces Ahmed's claims that emotions are political instruments used to support social structures. Emotions such as pain, fear or anger are often downplayed when disclosed by marginalized categories. However, Miller portrays these emotions as sources of power and resistance for Circe by dwelling in them throughout her first person narration: "I will not be silenced on my own island!" (Miller 2018: 200). Circe's emotional journey and storytelling rehabilitates a traditionally marginalized and vilified mythological character. These points are further supported by the use of inner monologue and stream-of-consciousness in Circe's narrative style, which once again makes her feelings and the way she displays them very relatable to the reader:

All the rest of that night I paced, running through Athena's words. My son would grow up to do something she feared, something that touched her deeply. But what? Something that I would be sorry for as well, she had said. I paced, turning it over and over, but I could find no answer. At last I forced myself to set it aside. There was no profit in chasing riddles of the Fates. The point was: she would come and come (Miller 2018: 221).

Miller's approach on gender, power and identity follows Chandra Talpade Mohanty's views on the need for a more nuanced, contextually rooted feminism. First of all, Mohanty encourages representing marginalized women as individuals with agency and Miller portrays Circe not as the villain (as she was positioned in the *Odyssey*), but as an autonomous figure fighting the patriarchal system: "The though was this: that all my life had been murk and depths, but I was not part of that dark water. I was a creature within it" (Miller 2018: 19). Miller critiques divine patriarchy represented by Zeus and Helios and other male Olympians as equivalents of colonial power and Circe's confinement to exile reflects the punishment of all the women who try to disrupt the male norms and control. Her evolution, independence and rejection of divine principles imply a different version of power arisen from personal experience and hard work. Miller's depiction of Circe's story resonates with Mohanty's views

on contextual feminist resistance that does not only consider gender oppression alone, but its juxtaposition with class, culture or history.

Let me say what sorcery is not: it is not divine power, which comes with a thought and a blink. It must be made and worked, planned and searched out, dug up, dried, chopped and ground, cooked, spoken over, and sung. Even after all that, it can fail, as gods do not. If my herbs are not fresh enough, if my attention falters, if my will is weak, the draughts go stale and rancid in my hands (Miller 2018: 72).

In accordance with Mohanty's rejection of the generalization of women's experiences, Miller offers a spectrum of female experiences and figures: Circe, Pasiphae, Penelope, Scylla or Medea, who are portrayed navigating their own struggles and emotions in various ways and who stand for different types of agency, survival and resilience. Miller also refuses to portray Circe as a victim of the system she was brought up in: she gives her power, voice and agency, which echoes Mohanty's vision of feminist resistance by acknowledging her own capacities and unique experiences.

Conclusion

In her novel, Miller empowers her female protagonist to take control of her own narrative, allowing her to present her life and disclose a wide range of emotions. Compared to the traditional portrayal of Circe as a marginalized and often vilified figure within the *Odyssey*, Miller's reinterpretation grants her character independence through the act of self-storytelling. Circe's transformation into a complex character serves to deconstruct the monstrous over-simplified stereotypes historically assigned to her in traditional mythology. As she navigates her emotions, Circe becomes more vulnerable, therefore, her magical abilities are not just means of vengeance or dominance, but function as mechanisms for healing, survival, and self-expression.

Even when rendered silent by her circumstances, Circe's magic becomes her voice, with her anger acting as a catalyst for her creative power. Miller's depiction of emotions such as pain, fear, and rage, usually dismissed in marginalized figures, allows them to emerge as compelling sources of power and autonomy for Circe, particularly within her first-person narrative perspective. By means of focalization, Circe plays the role of the narrator of her own life and thus she asserts control from the dominant narratives that have previously shaped her identity — primarily those found in the myth of Odysseus. This narrative technique aims not only to amplify a female voice; it seeks to empower the marginalized "other," an essential aspect of decolonization.

The episodic structure of the plot renders Circe's life experiences and is conveyed in a meditative tone, thereby subverting conventional (masculine) narrative frameworks that prioritize heroism and conquest. Miller's approach rejects the fragmentation of the body and the male gaze that delineate traditional storytelling. Rather than relegating Circe's body to an object of desire, the author frames it as a source of empowerment and resilience. This narrative strategy works as a form of decolonization of the female body, reclaiming the autonomy of a figure historically marginalized and categorized by dominant cultural narratives.

BIBLIOGRPAHY:

1. MILLER, Madeline (2018), *Circe,* Bloomsbury Publishing;
2. AHMED, Sara (2014). *The Cultural Politics of Emotion*, Second Edition, Edinburgh University Press;
3. ALTIN, Merve (2020). "Aeaea Is Revisited: Revisionist Mythmaking Strategies in Madeline Miller's *Circe*," *DTCD Dergisi*, vol. 60, no. 1, pp. 145-57;
4. BADONI, Lata, NAMEIRAKPAM, Hemchandra (2024). "Villainizing Women in

Mythology," *Bodhi International Journal of Research in Humanities, Arts and Science*, vol. 8, no. 4, pp. 101-5;
5. CIXOUS, Hélène (1976), "The Laugh of the Medusa", translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs*, vol. 1, no. 4, pp. 875-893;
6. HOVIND, Stine-Mari (2022). "Madeline Miller's *Circe* (2018): A Contemporary Version of Homer's *The Odyssey* and the Role of the Witch in Modern Feminism," Master's Thesis in English Literature, Norwegian University of Science and Technology;
7. MOHANTY, Chandra Talpade (1988). "Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses," *Feminist Reviews*, no. 30, pp. 51-80;
8. NAEEM, Warda Tun, AGHA, Areej (2025). "Reimagining the Past: The Use of Mythology in Contemporary Literature," *Journal of Arts and Linguistics Studies*, vol. 3, no. 1, pp. 355-83;
9. RAMIN, Zohreh, RAZAVI, Habibeh (2023). "A Transmedia Narration of Circe through Madeline Miller's Adaptation of the Ancient Goddess," *Journal of Language and Literary Studies*, vol. XIII, no. 45, pp. 183-95;
10. RICH, Adrienne (1972). "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision," *College English*, vol. 34, no.1, pp. 18-30;
11. SARWAR, Rizwana, FATIMA, Saadia (2022). "Madeline Miller's *Circe*: A Feminist Stylistic Approach," *Perennial Journal of History*, vol. III, no. 11, pp. 337-59;

ECCENTRICITY AND THE ABSURD: EXPLORING FREEDOM AND ISOLATION IN BECKETT'S MURPHY

Paul-Cristian Albu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: Samuel Beckett's Murphy (1938) stands as a key work in the development of the themes and stylistic techniques that would later define Beckett's literary legacy, particularly in his exploration of existentialism and the absurd. The novel centers on the protagonist Murphy, who consciously rejects societal norms and materialistic values in favor of a life of eccentric mental detachment. Murphy's quest for transcendence, rooted in his belief that true freedom lies in detachment from the physical world, leads him into increasingly absurd and paradoxical situations. Beckett presents Murphy's eccentricity as both a comic and tragic element, offering a profound critique of the modern condition, which is marked by alienation, the collapse of traditional values, and the instability of personal identity. Through its dark humor, surreal narrative structure, and deep engagement with existential philosophy, Murphy explores the tension between the desire for mental liberation and the inevitable isolation that accompanies it. Beckett's portrayal of Murphy's life at the Magdalen Mental Mercyseat—where he is surrounded by others deemed insane by society—further emphasizes the novel's critique of the arbitrary distinctions between sanity and madness. The novel ultimately suggests that eccentricity, rather than being a path to freedom, often becomes a form of self-imposed imprisonment in an absurd world.
In Murphy, Beckett critiques not only the fragmentation of identity and the decline of traditional moral frameworks but also the failure of individual attempts to find meaning or escape from a purposeless world. The work bridges modernist concerns with existential absurdism, as Beckett underscores the illusory nature of human freedom and the futility of seeking transcendence in a meaningless universe. The novel foreshadows the more well-known explorations of absurdity and isolation in Beckett's later masterpieces, such as Waiting for Godot and Endgame. Murphy remains a rich and complex exploration of the human condition, illustrating how eccentricity, while a form of resistance to societal norms, cannot offer a permanent escape from the inherent absurdity of existence. Through its exploration of these themes, the novel continues to challenge readers to confront the existential dilemmas that Beckett's characters face—dilemmas that remain strikingly relevant in the broader philosophical discourse on the meaning of life, freedom, and identity.

Keywords: Eccentricity, Absurdism, Existentialism, Isolation, Freedom

Introduction

Samuel Beckett's *Murphy* (1938), his debut novel in English, is a strikingly unconventional work that explores themes of existential anxiety, pessimism, and the crisis of classical values in a modern world devoid of stable identity. Written during Beckett's formative years as a writer, Murphy is both a departure from his early influences and a precursor to his later, more refined existential and absurdist concerns.

At the heart of Murphy lies the protagonist's struggle with reality and his deliberate rejection of societal norms. Beckett crafts a character whose existential dilemma mirrors the larger philosophical debates of the 20th century, particularly those concerning meaning, agency, and personal autonomy. The novel operates in a liminal space between modernism and the emerging absurdist aesthetic, drawing influence from figures such as James Joyce, Arthur Schopenhauer, and the existentialist tradition that Beckett would later be associated with.

The narrative follows Murphy's attempts to reconcile his inner world with external reality, often opting for detachment and self-imposed exile. This struggle is not only personal but also indicative of a larger cultural crisis—the erosion of classical values and the uncertainty of identity in an era marked by rapid social and intellectual transformation. Beckett's use of

dark humor, fragmented narrative techniques, and philosophical interjections renders Murphy a novel of profound intellectual and emotional depth.

By examining Murphy as both the perfect eccentric and the quintessential solitary figure, this paper will delve into the novel's themes of pessimism, existential anxiety, and the breakdown of classical ideals. The analysis will situate Murphy within Beckett's broader literary trajectory while also considering its philosophical underpinnings and socio-cultural implications. In doing so, this study aims to illuminate how Murphy serves as a foundational text in Beckett's oeuvre and a significant work in 20th-century existential literature.

1. Murphy: The Perfect Eccentric and the Quintessential Solitary

The protagonist, Murphy, embodies the archetype of the eccentric who seeks to detach himself from the material and social world. His refusal to engage with reality, his preference for self-imposed isolation, and his retreat into mental abstraction align him with a long tradition of literary solitaries, yet he diverges by embracing a state of almost nihilistic passivity. As an eccentric, Murphy's habits—such as his masochistic self-binding ritual in his rocking chair—are both grotesque and deeply symbolic, reflecting his desire for control over an unpredictable world (Beckett, 1938: 42). His solitariness is not simply physical but metaphysical, reinforcing his detachment from both external reality and his own corporeal existence.

Murphy's eccentricity and solitude can be examined through the lens of Samuel Beckett's broader philosophical influences. Scholars such as Hugh Kenner have noted Beckett's engagement with Cartesian dualism, particularly the separation between mind and body (Kenner, 1961). Murphy's inner world, which he describes as the only place where he can be truly free, reflects Descartes' "cogito," yet it also critiques it by showing the protagonist trapped in a state of self-absorbed inertia.

Critics like Ruby Cohn have argued that Murphy's oscillation between the material and mental realms is a commentary on the existentialist dilemma: he neither fully engages with reality nor finds solace in his own consciousness (Cohn, 1973:67). This tension aligns Murphy with figures in Beckett's later works, such as Molloy and Malone, whose rejection of social participation is both liberating and annihilating.

Furthermore, Murphy's solipsistic tendencies have been compared to those of Dostoevskian antiheroes, particularly the Underground Man, who similarly oscillates between self-imposed exile and an ironic engagement with the world (Fletcher, 1970: 33). As Esslin has observed, Beckett's work consistently foregrounds "characters who wish to renounce the world, yet are trapped by their own need for its opposition" (Esslin, 1961:45).

Murphy's retreat into a psychiatric hospital, rather than serving as a place of healing, becomes the ultimate embodiment of his paradoxical condition. Rather than being "cured," he finds a space where his peculiar existence is tolerated but never truly understood. In this sense, his story exemplifies what Adorno calls "negative dialectics" (Adorno, 1966: 312): an existence that resists synthesis, resolution, or progress, mirroring Beckett's own narrative strategies.

2. The Crisis of Classical Values and the Loss of Identity

One of the central preoccupations of Murphy is the erosion of classical values in the face of an increasingly fragmented modern existence. While Beckett engages with classical philosophy, particularly Stoicism, his protagonist subverts its principles. Rather than seeking a rational and ordered detachment, Murphy's withdrawal from reality is one of disorder and irrationality. The novel's setting—spanning from Dublin to London—reinforces this sense of displacement, as Murphy navigates a world that no longer adheres to traditional structures of meaning. This loss of identity is not only personal but cultural, as reflected in the chaotic and absurd characters that populate Murphy's world (Beckett, 1938: 89).

The Stoic ideal of ataraxia, or inner tranquility, is profoundly distorted in Murphy's worldview. Instead of achieving peace through rational control of emotions, Murphy indulges in self-imposed exile and masochistic rituals. As James Knowlson notes, "Beckett's characters do not embody the classical ideals of reason and moderation; rather, they exist in a state of perpetual conflict with the rational world" (Knowlson, 1996: 214). This inversion of Stoicism is emblematic of Beckett's broader critique of Western philosophical traditions, which he often presents as inadequate for confronting the absurdity of existence.

Murphy's alienation extends beyond personal identity to a broader cultural dislocation. As Adorno argues, modern literature frequently "reflects the breakdown of unified meaning" (Adorno, 1970: 201), a theme that Beckett explores through his fragmented narrative structure and the disjointed experiences of his protagonist. The absurdity of Murphy's encounters, from his bizarre employment in Magdalen Mental Mercyseat to his futile relationship with Celia, underscores a world in which identity is no longer anchored to stable values or institutions (Cohn, 1973: 56).

Furthermore, Murphy's engagement with classical philosophy is paralleled by the novel's structural irony. Beckett employs a mock-heroic style that simultaneously invokes and undermines the traditions of epic and philosophical literature. As John Pilling observes, "Beckett's ironic deployment of classical allusions serves to highlight the inadequacy of past paradigms in addressing modern existential dilemmas" (Pilling, 1997: 88). This tension between reverence and subversion situates Murphy within a lineage of modernist texts that grapple with the disintegration of cultural and philosophical certainties.

Additionally, Murphy's relationship with language further reflects his crisis of identity. His preference for silence and abstraction mirrors Beckett's own philosophical skepticism about the communicative power of language. As Theodor W. Adorno contends, Beckett's work illustrates "the impossibility of fully expressing subjective experience within the confines of inherited linguistic structures" (Adorno, 1958: 42). Murphy's resistance to conventional discourse aligns with this broader critique, reinforcing his detachment from both societal norms and his own self-conception.

Ultimately, Murphy serves as a meditation on the impossibility of sustaining classical ideals in a world devoid of coherence. Beckett's engagement with Stoicism, irony, and language underscores the novel's central preoccupation with the loss of identity—both individual and cultural. As a protagonist, Murphy embodies this crisis, existing in a liminal space between detachment and disintegration, rationality and absurdity.

3. **Murphy's Eccentric Rejection of Society**

Murphy's eccentricity is most evident in his rejection of social norms, particularly those related to work, relationships, and productivity. His defiance of conventional expectations is not merely an act of rebellion but a philosophical stance, reflecting Beckett's broader engagement with existentialist and absurdist themes.

Murphy's aversion to work is a defining trait. Instead of seeking stability, he desires a state of absolute detachment, a condition best exemplified in his relationship with his rocking chair. Beckett describes this peculiar attachment:

"The rocking chair in question was the best he had ever had. It responded to his least desire, forwards, backwards, with the minimum of friction, the minimum of noise. At times it seemed to him that it was of his own accord that he rocked, at others that it rocked of its own accord and he with it." (Beckett, 1938: 69)

This passage underscores Murphy's desire to escape from active engagement with the world. The chair becomes both a literal and metaphorical space of isolation, representing his resistance to movement in a society that values progress. His oscillation between agency and

passivity reflects his paradoxical relationship with existence: he neither fully controls his life nor entirely submits to it.

Murphy's refusal to engage in work is further highlighted when he finally takes a job at the Magdalen Mental Mercyseat, a psychiatric hospital. Ironically, it is among the mentally ill that Murphy finds a semblance of peace, reinforcing Beckett's critique of societal norms. Beckett describes his reaction upon entering the asylum:

"Here at last he was free to be himself. Here at last he could shed the pretenses of purpose and find solace in the meaningless, the non-teleological." (Beckett, 1938: 132)

In a world governed by meaningless labor and routine, those deemed "mad" may, in fact, possess the greatest clarity. Critics such as Hugh Kenner have observed that Murphy's eccentricity functions as a satirical device, exposing the absurdity of what society considers "normal" (Kenner, 1961: 104).

Murphy's relationship with Celia, a prostitute who represents the pull of conventional life, further illustrates his eccentric detachment. Celia's love for Murphy is sincere, but he cannot reciprocate in the way she desires. She represents emotional and physical connection, whereas Murphy craves mental solitude.

Beckett portrays Murphy's disengagement in a humorously tragic manner. Celia desperately tries to integrate Murphy into a stable existence, urging him to find employment and build a life with her. However, Murphy remains emotionally distant, incapable of fulfilling the expectations of a traditional romantic relationship. In a moment of frustration, Celia exclaims:

"You do not want to love, you do not want to work—you do not want to live!" (Beckett, 1938: 110)

Celia's words encapsulate Murphy's rejection of life as it is commonly understood. He does not reject her out of malice but because he sees love and work as distractions from his pursuit of mental detachment. His refusal to engage in worldly concerns aligns him with Beckett's later protagonists, such as Molloy and Vladimir and Estragon in *Waiting for Godot*, who similarly oscillate between resisting and resigning themselves to existence.

Beckett's treatment of Murphy's eccentricity oscillates between comedy and tragedy. His passive resistance to work and relationships leads to absurd, often darkly humorous situations. For example, his attempt to secure employment is portrayed in an exaggeratedly futile manner, culminating in his work at the asylum—a place where the division between sanity and madness is blurred. At the same time, his detachment renders him increasingly isolated, culminating in his accidental and meaningless death.

His demise, which occurs due to a gas leak in a kitchen, is described in typically dry Beckettian humor:

"The gas did what Murphy had failed to do. It put out the flames." (Beckett, 1938: 180)

This ironic conclusion underscores the ultimate absurdity of Murphy's pursuit of detachment. In seeking escape from society's expectations, he is inadvertently consumed by the same forces he tried to resist. His death, like his life, is a paradoxical mix of the absurd and the tragic.

Critics such as James Knowlson have argued that Murphy's eccentricity reflects Beckett's broader existential concerns. In *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (p. 242), Knowlson notes that Murphy's retreat into passivity parallels Beckett's own philosophical interests in Schopenhauer and the rejection of the will. Similarly, Martin Esslin (Esslin, 1961: 45) highlights how Murphy's refusal to engage mirrors the themes that would later define Beckett's theatrical works.

4. **Eccentricity and the Absurd**

Beckett's narrative style in Murphy directly reflects the eccentricity of the protagonist, Murphy, and serves as a vehicle for exploring the absurd nature of human existence.

Throughout the novel, Beckett uses paradoxes, contradictions, and irrational logic to mirror Murphy's mental and emotional detachment from the world. These literary techniques reinforce the novel's underlying philosophical themes, particularly the tension between meaning and meaninglessness, sanity and madness. Murphy's experience at the Magdalen Mental Mercyseat, where he finds employment among society's "insane," deepens the exploration of these absurdist concerns. Here, the boundaries between reason and madness blur, suggesting that what society deems rational may, in fact, be more absurd than the so-called insanity it condemns.

The novel's structure and style are full of paradoxes that mirror the eccentricities of its protagonist. Beckett's fragmented, often non-linear narrative reflects the chaotic mental landscape that Murphy inhabits. The absurdity of Murphy's worldview is conveyed through the peculiar and contradictory thoughts he experiences, such as when he contemplates the nature of his existence:

"Murphy was a man of the mind. The mind is the mind, whether it moves in a dream or a chair or a hospital, whether it is given to men of genius or to men of no genius." (Beckett, 1938: 48)

This passage encapsulates the paradox at the heart of Murphy's eccentricity: he sees the mind as the only true space of freedom, yet his mind is often chaotic and disconnected from reality. By suggesting that genius and madness can coexist within the same mental space, Beckett blurs the line between sanity and insanity. This idea is further complicated by Murphy's belief that his own eccentric detachment is a form of higher intellectual and existential clarity. In essence, Beckett presents eccentricity as a rational response to the absurdity of existence itself.

Murphy's decision to work at the Magdalen Mental Mercyseat, a psychiatric hospital, represents a key moment in the novel's exploration of eccentricity and the absurd. This setting, where those deemed insane are confined, acts as a foil to the outside world that claims to uphold sanity. Inside the hospital, Murphy discovers a strange form of order that seems to contradict the chaos of the world beyond its walls. Beckett writes:

"Here at last he was free to be himself. Here at last he could shed the pretenses of purpose and find solace in the meaningless, the non-teleological." (Beckett, 1938: 132)

In the asylum, Murphy finds a kind of peace—an ironic peace, perhaps, but one that grants him freedom from societal expectations. The juxtaposition between Murphy's rationalization of his eccentricity and the hospital's seemingly illogical environment highlights the absurdity at play. Murphy's eccentricity is, in fact, normalized within the context of the asylum, suggesting that it is not madness itself that is irrational, but rather the prescribed norms of society. In the world outside the asylum, rationality is often a façade that masks the inherent meaninglessness of existence.

This idea aligns with Beckett's broader existential vision, which is influenced by philosophers like Camus and Nietzsche. For Beckett, in a world without intrinsic meaning or purpose, eccentricity becomes not a flaw but a coping mechanism—a way to survive in an absurd world. In Waiting for Godot, Vladimir and Estragon also exhibit eccentric behaviors that, while seemingly nonsensical, offer them a form of stability in the face of the absurd. Similarly, Murphy's eccentric behavior in the hospital offers him a kind of peace that is unattainable in the outside world, where social norms impose artificial structures of meaning.

Murphy's eccentricity can thus be seen as a survival strategy in a world that offers no inherent meaning. His actions—his avoidance of work, his emotional detachment, his desire for mental isolation—are all responses to the absurdity of existence. Rather than succumbing to despair or nihilism, Murphy embraces his eccentricity as a means of navigating a meaningless world. Beckett illustrates this notion in a scene where Murphy contemplates his place in society:

“The man who could not bear the pressures of society had recourse to his own thoughts. He had only himself to seek refuge in.” (Beckett, 1938: 157)

This quote reveals that Murphy’s eccentricity is not simply an escape but a conscious decision to confront the absurdity of life head-on. By choosing to live outside the boundaries of conventional society, he refuses to engage in the pretense of normalcy and instead creates his own reality. In this way, Murphy's eccentric behavior becomes a form of self-preservation—a way to remain mentally intact when the world around him seems increasingly irrational.

In this context, Beckett’s portrayal of eccentricity is not a judgment of Murphy’s character but a reflection of his larger philosophical concerns. The absurdity of Murphy’s actions, far from being a flaw, reveals the complexity of human existence in a world without meaning. Eccentricity, in Beckett’s world, becomes a necessary response to a universe devoid of order. Beckett’s narrative style in Murphy mirrors the protagonist’s eccentricity, using paradoxical logic and fragmented storytelling to explore the absurdity of existence. Through Murphy’s experience at the Magdalen Mental Mercyseat, Beckett suggests that madness, far from being a deviation from reason, may represent a truer form of rationality in an absurd world. In a world governed by meaningless social norms and imposed structures, eccentricity emerges not as a flaw but as a survival mechanism—an adaptive response to the inescapable absurdity of human life.

5. **The Paradox of Freedom and Isolation**

Murphy’s pursuit of a purely mental existence can be understood as his most profound eccentric gesture, reflecting Beckett’s exploration of freedom and isolation within the absurd. At the heart of Murphy’s eccentricity is his belief that true freedom lies in detachment from the physical world. He strives to achieve a state of mental purity, where the mind can exist independently from the distractions and constraints of the body. This desire for mental transcendence aligns with Murphy’s general rejection of conventional social structures, employment, and human attachments, as he seeks a higher, more liberated existence that is not bound by the ordinary trappings of everyday life. However, this pursuit, rather than leading to enlightenment, only further entangles him in the paradoxes of existence, where freedom and isolation become intertwined in ways that ultimately undermine each other.

Murphy’s belief that freedom lies in detachment is first introduced in his decision to abandon the material world in favor of a purely mental existence. In his time spent in the rocking chair, Murphy imagines himself as existing beyond the physical and mundane concerns of the world. His physical inactivity—his preference for remaining seated in a chair, disconnected from the everyday demands of life—becomes a symbol of his desire for mental clarity and independence. He believes that by refusing to engage in the world of work and human relationships, he can transcend the limitations imposed by physicality and immerse himself fully in his own thoughts:

“He sat in his chair, free of the demands of the world, free of the body, free of time, free of all that made others human.” (Beckett, 1938: 55)

This passage highlights Murphy’s yearning to escape the constraints of the body and time, seeing them as obstacles to his true freedom. His mental detachment offers him an illusion of liberation—an escape from society’s expectations, from the roles assigned to him, and from the corporeal nature of human existence. In Murphy’s mind, freedom lies in the severance of the connection between the mind and the body. Yet, this very detachment creates a kind of isolation that renders him more deeply removed from the world around him, intensifying the very absurdity he seeks to avoid.

Murphy’s ultimate fate—dying in an accident involving gas flames and a chair—serves as a tragic irony, directly contradicting his pursuit of transcendence. The image of Murphy’s death

in a chair, symbolizing both his mental isolation and his desire to escape physical reality, underscores the futility of his quest for freedom. The accident, which involves a chair—an object that has represented his refuge from the world—becomes the very cause of his death. Beckett uses this ironic twist to suggest that Murphy's attempt to transcend the body and the physical world through mental detachment leads him not to freedom, but to his undoing. His pursuit of transcendence, rather than offering escape, locks him into a state of isolation and, ultimately, destruction:

"He sat in his chair and died, with no sound, no movement, no human connection." (Beckett, 1938: 219)

This fatal moment illustrates the paradox that Beckett explores throughout Murphy: the very act of attempting to escape the limitations of the physical world leads to a deeper, more profound isolation. Rather than achieving transcendence, Murphy's pursuit of mental freedom confines him further, making his death both inevitable and absurd. The irony of Murphy's death—an accident caused by his own eccentric pursuit of detachment—serves as a commentary on the futility of seeking absolute freedom from the physical world in an absurd existence.

Through Murphy's fatal pursuit of freedom, Beckett suggests that eccentricity—while a form of resistance to the absurd world—cannot provide complete escape. Murphy's eccentric actions are motivated by a desire to defy societal norms and transcend the physical world, but his death reveals the limitations of this resistance. The more he seeks to escape from the physical, material world, the more he isolates himself from it, ironically reinforcing the very world he wishes to avoid.

In Beckett's existential universe, freedom is not something that can be attained through detachment from the physical world. The absurdity of existence lies in the tension between the desire for transcendence and the inevitability of the human condition. Eccentricity, therefore, while a means of resisting the demands of society and embracing the chaos of existence, cannot offer liberation. Instead, it becomes a form of self-imposed isolation, where the individual remains trapped within their own eccentric logic.

"The greater the desire for detachment, the deeper the entrenchment in isolation." (Beckett, 1938: 188)

This observation encapsulates Beckett's philosophical stance on eccentricity and freedom: the very act of seeking complete detachment from the world leads to a paradoxical form of entrapment. The individual, in their attempt to break free, only binds themselves more tightly to their isolation. Murphy's fate, as a result of his eccentric pursuit, becomes a symbol of the absurdity of human existence—an existence that cannot be fully understood or transcended, no matter how much one withdraws from it.

In *Murphy*, Beckett presents the paradox of freedom and isolation through the protagonist's eccentric pursuit of mental transcendence. Murphy's belief that detachment from the physical world will lead to true freedom ultimately results in his deepening isolation, culminating in an ironic and tragic death. Beckett's narrative suggests that eccentricity, while a form of resistance to the absurd world, cannot offer a complete escape from the inherent absurdity of human existence. Rather than achieving transcendence, Murphy's eccentric behavior locks him into a cycle of self-imposed isolation, demonstrating the futility of attempting to transcend the physical world in a meaningless, absurd universe.

Conclusion

In Samuel Beckett's *Murphy*, eccentricity is not merely an isolated trait of the protagonist but a vital aspect of the novel's broader exploration of existential themes. Murphy's rejection of conventional societal values—his refusal to conform to the expectations of work, relationships, and physical engagement with the world—serves as a profound commentary on

the limitations of human freedom within an absurd universe. His pursuit of mental detachment, which he believes will lead to true freedom, instead reveals the inescapable paradox at the heart of human existence: the more one seeks to detach from the world, the more one becomes isolated within their own eccentricity. In seeking freedom from the constraints of physical existence, Murphy inadvertently isolates himself, ultimately succumbing to a tragic death that underscores the futility of his quest for transcendence.

Beckett uses Murphy's eccentric behavior not only to explore personal resistance to societal norms but also to illuminate the broader existential dilemma that defines the human condition. Murphy's eccentricity represents a form of rebellion against the absurdity of the world, a defiance of the inherent meaninglessness of existence. Yet, his actions, rather than providing liberation, lead to his destruction. In this way, Beckett suggests that eccentricity, while a form of resistance, can never fully escape the absurdity that defines existence. The absurd logic that governs Murphy's thoughts and actions reflects the irrationality and contradictions that lie at the core of human life. By drawing attention to Murphy's ultimate fate, Beckett underscores the tension between freedom and isolation, showing that even the most extreme forms of personal autonomy cannot provide a complete escape from the constraints of human existence.

Furthermore, Murphy's death, caused by the very chair in which he sought refuge from the world, serves as an ironic reminder that the pursuit of transcendence often leads to the very entrapment it seeks to avoid. This paradoxical outcome highlights the futility of trying to escape the physical world or its inherent absurdities. Beckett's narrative ultimately presents eccentricity as an incomplete, even flawed, strategy for coping with the absurdity of life. While it offers a temporary reprieve from the pressures of conformity and societal expectations, it cannot offer lasting freedom or meaning. In a universe devoid of inherent purpose, Murphy's eccentric quest for mental liberation becomes a poignant symbol of the futility of human attempts to transcend the physical and existential realities of existence.

Ultimately, Beckett's Murphy offers a sobering meditation on the nature of freedom, isolation, and the absurd. Through Murphy's eccentric journey, Beckett reveals that in the face of an indifferent and absurd world, the pursuit of complete freedom—whether through mental detachment or physical isolation—is ultimately illusory. The human condition, as Beckett portrays it, is marked by an inherent contradiction: the desire for transcendence is both necessary and impossible, and eccentricity, as a response to absurdity, can only ever be a temporary, and ultimately tragic, solution. The novel suggests that while eccentricity may provide a form of resistance, it cannot lead to true liberation in a world where meaning is absent and freedom is an unattainable ideal. In this way, Beckett's work reinforces the existential vision that freedom, in the traditional sense, is an illusion, and that human beings must confront the inherent absurdity of existence head-on.

As an early work, Murphy serves as a pivotal moment in Samuel Beckett's literary development, foreshadowing many of the philosophical concerns and stylistic techniques that he would refine in his later, more celebrated works. The novel presents a protagonist caught in a state of profound tension, torn between eccentric self-imprisonment and the vast emptiness of solitude, embodying Beckett's bleak and pessimistic view of human existence. Through Murphy's bizarre and often comic journey, Beckett offers a critique of the individual's futile attempts to find meaning and freedom in a world devoid of inherent purpose.

The novel's dark humor, surreal narrative structure, and deep engagement with existential thought combine to create a powerful exploration of the absurdity of the human condition. Murphy's eccentric pursuit of mental transcendence—his rejection of societal norms, physical engagement, and emotional attachment—reveals the conflict between the desire for detachment and the inescapable pull of isolation. Beckett critiques not only the loss of traditional, classical values but also the instability of personal identity in a fragmented,

modern world. In doing so, he presents a portrait of a man striving for something beyond the mundane yet only becoming more entangled in his own eccentricity and isolation.

At its core, Murphy remains a compelling exploration of the absurd, a term that would become central to Beckett's literary legacy. The novel bridges the gap between modernist tradition—rooted in a crisis of meaning in a fragmented, post-World War I world—and the existential absurdism that would come to define Beckett's later works, particularly his masterpieces such as Waiting for Godot and Endgame. Murphy foreshadows Beckett's shift toward portraying characters trapped in a purposeless world, where even the pursuit of freedom and transcendence ultimately leads to greater absurdity and despair.

Ultimately, Murphy is more than just a philosophical or existential inquiry—it is a work that intricately combines form and content, reflecting Beckett's mastery of language and his willingness to push the boundaries of conventional narrative. While the novel presents a deeply pessimistic vision of human existence, it also highlights Beckett's unique ability to balance despair with absurd humor, inviting readers into a world where meaning is constantly in flux and the only constant is the struggle to survive in a world that offers no easy answers.

In many ways, Murphy is a precursor to Beckett's more well-known explorations of the human condition, establishing the themes of absurdity, isolation, and the search for meaning that would resonate throughout his body of work. As such, it remains a crucial and provocative text in Beckett's oeuvre, continuing to challenge readers with its unsettling view of existence and its profound meditation on the limitations of human freedom and understanding.

BIBLIOGRAPHY:

1. Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Translated by Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, 1970.
2. Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Translated by E. B. Ashton, Routledge, 1966.
3. Adorno, Theodor W. *Notes on Literature*. Columbia University Press, 1958.
4. Beckett, Samuel. *Murphy.* Faber & Faber, 1938.
5. Beckett, Samuel. *Murphy*. Faber & Faber, 1938.
6. Beckett, Samuel. *Murphy.* Faber & Faber, 1938.
7. Beckett, Samuel. *Murphy*. London: Faber & Faber, 1938.
8. Beckett, Samuel. *Murphy*. London: Faber & Faber, 1938.
9. Cohn, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton University Press, 1973.
10. Cohn, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton University Press, 1973.
11. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books, 1961.
12. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Penguin, 1961.
13. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Penguin, 1961.
14. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Penguin, 1961.
15. Fletcher, John. *The Novels of Samuel Beckett*. Chatto & Windus, 1970.
16. Kenner, Hugh. *Samuel Beckett: A Critical Study*. University of California Press, 1961.
17. Kenner, Hugh. *Samuel Beckett: A Critical Study*. University of California Press, 1961.
18. Kenner, Hugh. *Samuel Beckett: A Critical Study*. University of California Press, 1961.
19. Kenner, Hugh. *Samuel Beckett: A Critical Study*. University of California Press, 1961.
20. Knowlson, James. *Damned to Fame*: *The Life of Samuel Beckett*. Bloomsbury, 1996.
21. Knowlson, James. *Damned to Fame*: *The Life of Samuel Beckett*. Bloomsbury, 1996.
22. Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Bloomsbury, 1996.
23. Knowlson, James. Damned to Fame: *The Life of Samuel Beckett*. Bloomsbury, 1996.
24. Pilling, John. *Beckett Before Godot*. Cambridge University Press, 1997.
25. Pilling, John. *Beckett Before Godot*. Cambridge University Press, 1997.

26. Pilling, John. *Beckett Before Godot*. Cambridge University Press, 1997.
27. Pilling, John. *Samuel Beckett's 'Murphy'*. Routledge, 1997.

ART'S FRAGILITY AND THE PASSAGE OF TIME: THE CASE OF THE PORTLAND VASE

Paul-Cristian Albu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: Art, as an expression of human creativity, has always been caught in a fundamental tension between its desire for immortality and its vulnerability to the forces of time. In his insightful essay, Cătălin Ghiță explores this duality by focusing on two key concepts: the fragility and ephemerality of the artwork. The example of the Portland Vase, a famous Roman cameo dating from the 1st century, forms the core of his analysis. This object, whose history is marked by destruction and restoration, serves as a perfect illustration of the struggle between the material precariousness of art and its perpetuation through the centuries.
*Ghiță's essay highlights how the Portland Vase, despite its status as a masterpiece, has been subject to accidents, vandalism, and numerous attempts at restoration. These episodes underscore the inherent fragility of artistic works, as they are exposed to both human and natural forces over time. Through this example, Ghiță delves into the complex relationship between the canonization of art, its preservation, and the role of restoration in safeguarding its cultural value. He invites readers to reflect on the paradox of art: while striving for eternity, it remains constantly at the mercy of time's ravages***.**

Keywords:Art, Fragility, Portland Vase, Restoration, Ephemerality.

Introduction

L'art, en tant qu'expression de la créativité humaine, s'est toujours efforcé de transcender les limites imposées par le temps et la matière. Pourtant, malgré cette quête d'immortalité, les œuvres artistiques restent inévitablement confrontées à leur fragilité et à leur éphémérité. Le paradoxe de l'art réside dans le fait qu'il cherche à capturer l'intemporel tout en étant intrinsèquement vulnérable aux forces du temps, des accidents et de l'oubli. C'est cette dualité, entre la volonté de pérenniser une œuvre et sa précarité inhérente, que Cătălin Ghiță explore dans son essai en se centrant sur un exemple emblématique : la vase Portland.

La vase Portland, un camée romain du Ier siècle, est un objet d'art chargé d'histoire, mais également un symbole frappant de la fragilité matérielle des œuvres. Bien qu'admirée depuis l'Antiquité et conservée dans de prestigieuses collections, cette œuvre a traversé des épisodes de destruction, de vandalisme, mais aussi de restauration. À travers cet exemple, Ghiță propose une réflexion sur la nature paradoxale de l'art, qui cherche à se préserver tout en étant exposé à l'entropie. L'auteur invite ainsi à une méditation sur le rôle de la canonisation artistique, la restauration et la transmission culturelle dans la sauvegarde de l'héritage artistique. Par son analyse de la vase Portland, Ghiță interroge la manière dont l'art navigue entre la quête d'immortalité et les lois implacables du temps, tout en soulignant l'importance de notre engagement à préserver et à transmettre les œuvres aux générations futures.

Dans cette étude, nous nous pencherons sur ces questions complexes, en explorant les enjeux de la fragilité et de l'éphémérité de l'art à travers l'exemple de la vase Portland, tout en intégrant les réflexions critiques et philosophiques qui nourrissent cette réflexion sur l'œuvre d'art et sa place dans le temps.

1. Fragilité et Éphémérité de l'Art : Une Réflexion à partir de la Vase Portland

L'art, en tant qu'expression de la créativité humaine, porte en lui une dimension paradoxale: il cherche à s'immortaliser tout en étant, par sa nature matérielle, vulnérable au passage du temps. Cette tension entre la quête de pérennité et la réalité de l'éphémérité constitue un questionnement central dans la réflexion sur le rôle de l'art dans nos sociétés. Dans

son essai, Cătălin Ghiță met en lumière cette dualité à travers l'exemple de la vase Portland, un camée romain datant du Ier siècle, dont l'histoire est marquée par des épisodes de destruction, de restauration et de réinvention.

L'œuvre d'art, malgré sa capacité à transcender les époques et à susciter admiration et contemplation, reste soumise à la fragilité matérielle qui la constitue. La vase Portland en est une illustration frappante. Bien qu'elle soit un objet d'art exceptionnel et une pièce maîtresse des collections muséales, sa longévité est tout sauf assurée. L'histoire de cette œuvre, brisée en 1845 par un acte de vandalisme, nous rappelle que l'art, même protégé par des institutions, n'échappe pas aux accidents et à la détérioration. Cet événement dramatique, dans lequel un homme en état d'ébriété, William Lloyd, brise la vase en plusieurs morceaux, illustre la vulnérabilité des objets d'art face à l'imprévisibilité du monde.

La fragilité des œuvres d'art renvoie à un questionnement fondamental sur leur périssabilité. Si l'art est censé capturer une essence intemporelle, sa nature matérielle le rend tout à fait susceptible à la destruction. Comme le souligne l'historien de l'art Ernst Gombrich, « l'art, en tant que produit matériel, est voué à la fragilité » (Gombrich, 2002 : 105). L'incident de la vase Portland est un exemple éloquent de cette précarité.

L'éphémérité de l'art, en parallèle à sa fragilité, soulève une autre question essentielle : celle de la survie de l'œuvre à travers les âges. L'art est constamment confronté à la loi de l'entropie, ce processus inexorable de dégradation. Toutefois, l'humanité semble toujours chercher à résister à cette loi, à « repousser » le temps par la préservation et la restauration des œuvres. C'est là que réside une autre dimension du débat sur la fragilité : la volonté de permanence.

La vase Portland, bien qu'elle ait été brisée et presque oubliée, a connu plusieurs restaurations majeures. La première, en 1845, a été réalisée par John Doubleday, et d'autres ont suivi en 1947-1949 par J.W.R. Axtell et en 1988-1989 par Nigel Williams et Sandra Smith. Ces efforts montrent que, malgré les aléas du temps et des actes de violence, l'art peut retrouver sa forme originelle à travers les techniques de restauration. Selon Cesare Brandi, la restauration « n'est pas un simple retour à l'état initial, mais une reconstruction méticuleuse qui honore à la fois l'intégrité de l'œuvre et les traces de son histoire » (Brandi, 1963 : 22). La vase Portland, à travers ses multiples vies, incarne cette lutte incessante contre le temps et l'oubli.

La vase Portland représente également un exemple de canonisation artistique, un processus par lequel une œuvre est élevée au statut de chef-d'œuvre intemporel. Cette reconnaissance officielle confère une certaine immortalité à l'œuvre, mais cette dernière ne peut masquer les lois de la nature. La vase, par son inscription dans les collections des grands musées, a été préservée de l'obscurité, mais elle a aussi été confrontée à la violence des mains humaines, notamment dans le cas de l'attaque de 1845. En ce sens, la vase Portland devient un symbole de l'illusion de l'immortalité artistique. Si l'œuvre d'art est canonisée, elle demeure cependant vulnérable à l'érosion, à la destruction et à la détérioration.

À ce propos, Paul Valéry souligne que « nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » (Valéry, 1924 : 15). Cette phrase fait écho à la condition des œuvres d'art, qui, bien qu'éternellement admirées et protégées, sont sujettes à la corrosion du temps et aux accidents. C'est dans cette contradiction entre la volonté de fixer un moment intemporel et la fragilité intrinsèque de la matière que réside le cœur de la réflexion de Ghiță.

Ghiță, à travers l'exemple de la vase Portland, nous invite à une réflexion plus large sur la nature de l'art et sa présence dans le temps. L'art est, d'une part, un témoignage des époques passées, un bien culturel que l'humanité cherche à préserver à travers les générations. D'autre part, l'art est également une résistance au passage du temps. Comme le note André Malraux, « l'art est le seul moyen de vaincre le temps » (Malraux, 1951 : 89), bien que cette victoire soit toujours partielle et fugitive.

Ainsi, Ghiță fait l'hypothèse que l'art ne survit que par l'attention qu'il reçoit des générations successives. Chaque époque, en lui attribuant une signification, une valeur esthétique et une fonction culturelle, contribue à sa transmission et à son entretien. C'est par ce processus collectif que l'œuvre d'art devient un témoin vivant de l'histoire humaine, tout en portant en elle la marque de sa fragilité et de son éphémérité.

2. L'Œuvre d'Art entre Canonisation et Déchéance

Dès les premières lignes, Ghiță rappelle que la canonisation artistique, processus par lequel certaines œuvres sont érigées en chefs-d'œuvre intemporels, est une tentative de contrecarrer la nature périssable de l'art. La reconnaissance institutionnelle d'une œuvre dans un canon esthétique ou historique cherche à lui conférer une forme d'immortalité culturelle, la préservant dans les mémoires et les collections muséales. Toutefois, cette consécration n'efface en rien sa vulnérabilité matérielle, comme le souligne Paul Valéry : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » (Valéry, 1924 : 15). Bien que cette réflexion soit souvent appliquée aux empires et aux sociétés, elle trouve un écho direct dans la condition des œuvres d'art : leur existence repose sur un équilibre fragile entre conservation et disparition.

La vase Portland en est un exemple frappant. Pièce d'orfèvrerie en verre camée du Ier siècle, elle a traversé les siècles en suscitant l'admiration des collectionneurs et des historiens de l'art. Elle fut conservée dans les collections des Médicis au XVIe siècle, avant d'être acquise par le duc de Portland au XVIIIe siècle. Cependant, cette reconnaissance n'a pas empêché l'œuvre de subir les affres du temps et de connaître un destin marqué par la destruction et la restauration.

L'événement le plus marquant survient le 7 février 1845, lorsque William Lloyd, en état d'ébriété, brise la vase en plusieurs morceaux alors qu'elle est exposée au British Museum. Cet acte de vandalisme rappelle cruellement que même les œuvres les plus précieuses et protégées ne sont pas à l'abri des accidents imprévisibles. Il ne s'agit pas d'un cas isolé : l'histoire de l'art regorge d'exemples où des chefs-d'œuvre ont été détruits, parfois accidentellement, parfois intentionnellement.

Un parallèle peut être établi avec l'incendie qui ravagea en 1996 la Chapelle Saint-Pierre de Roberti à Florence, emportant des fresques du XVe siècle qui n'avaient jamais été documentées de manière exhaustive. De même, en 2001, les statues monumentales des Bouddhas de Bâmiyân, vieilles de plus de 1500 ans, furent détruites par les talibans en Afghanistan, illustrant une volonté délibérée d'anéantir un patrimoine culturel universellement reconnu. Dans les deux cas, comme dans celui de la vase Portland, l'irréversibilité de la perte souligne la précarité inhérente à toute œuvre d'art.

Ce constat mène à une question fondamentale : la canonisation d'une œuvre garantit-elle réellement sa survie ? Si elle permet d'assurer une transmission intellectuelle et mémorielle, elle ne peut prémunir contre la déchéance physique. En d'autres termes, l'immortalité de l'art est une construction intellectuelle qui ne trouve sa pleine réalisation que dans la mesure où les œuvres échappent aux aléas du temps et de l'histoire.

3. L'Art de la Restauration : Une Victoire sur l'Oubli

Face à la fragilité inhérente de l'œuvre d'art, la restauration se profile comme une forme de résistance à l'entropie, une tentative de préserver et d'honorer le passé tout en intégrant la marque du temps. Ce processus, souvent perçu comme une intervention technique, revêt en réalité une dimension profondément philosophique. Comme l'affirme Cesare Brandi dans sa théorie de la restauration : « La restauration n'est pas simplement un acte technique, mais un geste philosophique qui vise à restituer l'unité potentielle d'une œuvre sans effacer la trace du temps » (Brandi, 1963 : 23). Cette conception de la restauration privilégie la conservation de

l'intégrité conceptuelle de l'œuvre tout en permettant à celle-ci de survivre aux vicissitudes du temps, des accidents et des destructions. Elle marque un acte de résilience de l'art face à sa propre finitude.

La vase Portland, victime de l'acte vandale de William Lloyd en 1845, a connu trois restaurations majeures. La première, en 1845, fut réalisée par John Doubleday, qui parvint à reconstituer une partie des éclats de la vase, offrant ainsi une première tentative de rétablir son aspect originel. La deuxième restauration, entre 1947 et 1949, menée par J.W.R. Axtell, permit de renforcer les réparations effectuées précédemment, avec une attention minutieuse aux détails du bas-relief qui orne la vase. Enfin, Nigel Williams et Sandra Smith s'attaquèrent à une troisième restauration en 1988-1989, un travail colossal qui, selon les experts du British Museum, permit de restituer l'éclat de l'œuvre dans son intégralité, tout en préservant la mémoire des interventions passées.

Ces restaurations, bien que nécessaires, sont également une réflexion sur l'art de la restauration lui-même. À travers ces gestes techniques et minutieux, on constate que la restauration ne se contente pas de réparer la matière ; elle cherche à maintenir une forme de continuité esthétique et historique. Ce processus fait écho à d'autres interventions célèbres dans l'histoire de l'art, comme celle de la Pietà de Michel-Ange, attaquée au marteau en 1972, dont les fractures ont été soigneusement restaurées sans altérer l'originalité du chef-d'œuvre. De même, les fresques de la Chapelle Sixtine ont fait l'objet de travaux titanesques dans les années 1980 et 1990, dirigés par Giuseppe Flore, qui ont permis de révéler la splendeur de l'œuvre originelle tout en respectant son caractère sacré.

Dans tous ces cas, la restauration fait office de mémoire vivante de l'œuvre, elle restitue l'esprit de l'art tout en honorant la matérialité de celui-ci. Ces processus montrent que, contrairement à ce que pourrait penser une lecture simpliste de la restauration, il ne s'agit pas simplement de réparer une œuvre pour la rendre comme neuve. Il s'agit plutôt d'une affirmation de la pérennité de l'art, qui, par l'intervention humaine, défie la victoire inéluctable du temps et de la dégradation, tout en honorant la patine qu'il laisse derrière lui.

Ainsi, la restauration devient un acte d'amour et de dévouement, une forme de sacrifice pour la conservation du patrimoine, mais aussi un moyen de rétablir la relation entre l'œuvre et son public. Chaque restauration, par sa délicatesse, sa précision, et sa recherche historique, ajoute une nouvelle couche de sens à l'œuvre d'art. En ce sens, les restaurateurs ne sont pas seulement des artisans du passé, mais des gardiens d'une mémoire qui permet à l'œuvre de vivre, même après des destructions qui auraient pu la rendre invisible à jamais.

4. Une Méditation sur la Temporalité de l'Art

Dans son essai, Cătălin Ghiță nous invite à réfléchir sur la relation complexe entre l'art et le temps, et comment l'art, tout en cherchant à atteindre une forme d'éternité, se confronte inexorablement aux lois du vieillissement et de la dégradation. Cette réflexion s'enrichit d'une série de références philosophiques et historiques qui alimentent une méditation sur la valeur de l'art et la responsabilité de sa conservation.

Comme le souligne André Malraux dans La Mémoire des Images (1951), « l'art est le seul moyen de vaincre le temps » (Malraux, 1951 : 89). Malraux fait référence à l'art comme une réponse à l'effritement des civilisations, mais, tout comme le montre l'exemple de la vase Portland, cette victoire sur le temps est toujours partielle. L'art, tout en visant à être intemporel, subit les assauts du temps et des événements imprévisibles. Paul Valéry souligne aussi cette dualité en affirmant que « nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » (Valéry, 1924 : 15), une idée que l'on peut transposer à l'art, qui n'échappe pas à la mort matérielle malgré ses aspirations à l'immortalité.

Dans le cas de la vase Portland, l'acte de destruction survenu en 1845 – où un homme ivre brisa l'objet précieux – est une illustration tragique de cette fragilité. Cependant, comme le

rappelle Ghiță, même après cet incident, l'œuvre a survécu grâce à trois restaurations majeures. Ces interventions illustrent bien l'idée selon laquelle, comme l'écrit Cesare Brandi, la restauration est avant tout un « acte philosophique » qui « restitue l'unité potentielle d'une œuvre sans effacer la trace du temps » (Brandi, 1963 : 23). La vase, bien qu'endommagée, n'est pas effacée, elle devient un témoin de l'histoire du temps et des efforts humains pour la préserver.

Le processus de canonisation d'une œuvre d'art est, comme l'évoque Ghiță, une réponse culturelle et sociale à la fragilité de l'art. La canonisation consiste à inscrire une œuvre dans un répertoire prestigieux d'œuvres « intemporelles », créant ainsi une forme de protection symbolique. Ce phénomène repose sur l'idée de stabiliser une œuvre dans un espace de légitimité culturelle. Cette stabilisation est d'autant plus importante dans une époque où la dématérialisation de l'art et les processus de consommation rapide transforment constamment la manière dont les œuvres sont perçues et appréciées.

John Berger dans son ouvrage Ways of Seeing (1972) aborde cette question en expliquant que « la valeur d'une œuvre d'art ne réside pas seulement dans l'originalité de l'œuvre elle-même, mais aussi dans la manière dont elle est perçue et reçue par la société à un moment donné » (Berger, 1972 : 45). Ce qui signifie que l'art est en perpétuelle transformation, et sa valeur peut fluctuer en fonction des époques et des sociétés. La vase Portland, grâce à son inscription dans le canon, a acquis un statut de symbole culturel, protégeant ainsi son existence dans la mémoire collective.

La question de la restauration, comme un moyen de résistance à l'entropie, est également centrale dans l'analyse de Ghiță. Comme le note Ernst Gombrich, la restauration ne doit pas être vue comme un simple acte de réparation technique, mais comme une « interprétation de l'œuvre » (Gombrich, 1960 : 78). En effet, restaurer une œuvre, c'est aussi en conserver la soul et l'authenticité tout en permettant aux générations futures de l'admirer sous sa forme presque originelle.

L'exemple de la restauration de la vase Portland, réalisée par plusieurs experts du British Museum, démontre que chaque intervention n'est pas une simple opération technique mais une réaffirmation de la valeur esthétique et historique de l'œuvre. La restauration devient ainsi une forme de dialogue entre le passé et le présent, un acte qui reconnaît la fragilité de l'art tout en affirmant son importance durable dans l'histoire de l'humanité.

L'essai de Ghiță prend un tournant philosophique important lorsqu'il interroge la relation entre l'art et le temps. En effet, l'art, dans sa quête d'éternité, se retrouve toujours en confrontation avec le temps linéaire qui efface, détruit et transforme. Hannah Arendt, dans son analyse de l'art et de l'histoire, affirme que « ce qui est préservé par la mémoire, c'est la trace d'un acte humain, et non l'acte lui-même » (Arendt, 1958 : 122). Cette réflexion, qui rejoint l'idée de Brandi sur la conservation de l'authenticité tout en intégrant les traces du passé, est un élément clé pour comprendre l'importance de la transmission du patrimoine culturel.

Conclusion

L'essai de Cătălin Ghiță, publié dans la revue *Fictiunea*, se révèle être une méditation profonde sur la fragilité de l'art et la responsabilité humaine de le préserver. À travers l'exemple emblématique de la vase Portland, l'auteur illustre le paradoxe fondamental qui régit la condition de l'œuvre d'art : celle-ci est à la fois mortalité et immortalité, entre oubli et mémoire. La vase, bien que restaurée à plusieurs reprises, rappelle que, même si l'art cherche à transcender le temps, il demeure soumis à l'érosion des siècles et aux accidents imprévisibles. Cette réflexion trouve écho dans la canonisation de certaines œuvres, qui, au-delà d'une simple reconnaissance esthétique, devient un processus de fixation temporelle dans un monde où tout est en perpétuelle dégradation.

Comme le souligne Ghiță, l'art, même canonisé et célébré, est toujours vulnérable à la dissolution. Cette fragilité ontologique se voit parfois exacerbée par des événements extérieurs, comme le montre l'exemple tragique de la vase Portland, brisée par un acte de vandalisme en 1845, ou encore l'incendie de la Chapelle Saint-Pierre à Florence en 1996. Ces événements rappellent que l'art, même protégé par les institutions, n'échappe pas à la violence du monde. Dans cette perspective, la restauration devient bien plus qu'un simple geste technique. Elle incarne un acte de résistance face au temps, une reconnaissance du passé et une volonté de préserver ce qui nous a été légué pour les générations futures.

Le concept de restauration, comme l'exprime Cesare Brandi, va au-delà de la réparation matérielle. Il est un acte philosophique, visant à restituer une œuvre dans son intégrité historique tout en respectant les traces du temps. Ce processus de restauration est, à sa manière, une prolongation de la vie de l'œuvre, un acte de mémoire qui témoigne de la lutte de l'humanité pour préserver son héritage face à l'entropie inévitable. À travers l'exemple de la vase Portland, mais aussi d'autres restaurations célèbres, Ghiță souligne la permanence et la temporarité qui coexistent dans chaque œuvre d'art, des gestes humains qui permettent à l'art de dépasser les limites imposées par le monde matériel.

Au cœur de cette réflexion se trouve la question de la temporalité de l'art. Comme André Malraux l'a si bien écrit, « l'art est le seul moyen de vaincre le temps » (Malraux, 1951 : 89), mais cette victoire est illusoire et toujours provisoire. L'art peut défier les lois du temps, mais il n'échappe jamais totalement à sa propre condition mortelle. À travers la canonisation, la restauration et l'interprétation collective, nous choisissons de préserver et de transmettre l'art à travers les âges. Chaque époque joue un rôle crucial dans cette transmission et dans la continuité de ce dialogue avec le passé.

Dans la conclusion de son essai, Ghiță nous invite à considérer l'art comme un bien collectif, fragile et précieux, que nous devons préserver et transmettre à ceux qui viendront après nous. L'art n'est pas seulement une collection d'objets précieux ou de chefs-d'œuvre isolés ; il est le témoignage d'une civilisation, un lien vivant entre les générations. L'art, tout en étant menacé par la disparition, trouve dans la mémoire collective et dans les efforts de restauration un moyen de résister au temps. C'est ce message puissant que Cătălin Ghiță nous livre à travers cet essai, une réflexion qui dépasse la simple question esthétique pour s'inscrire dans un questionnement plus large sur la valeur culturelle et philosophique de l'art, ainsi que sur la responsabilité collective de le préserver pour les générations futures.

Ainsi, l'art, tout en portant en lui sa propre fragilité, est un acte de résistance face à l'oubli. Dans un monde où le temps est implacable, l'art demeure un témoignage de notre humanité, et, comme l'affirme Ghiță, notre rôle est de choisir de maintenir vivant ce patrimoine, en l'érigeant non seulement en chef-d'œuvre, mais aussi en mémoire partagée.

BIBLIOGRAPHY :

1. Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
2. Berger, John. *Ways of Seeing. London*: Penguin, 1972.
3. Brandi, Cesare. *Teoria del Restauro*. 2nd ed., Laterza, 1963.
4. Brandi, Cesare. *Teoria del Restauro*. Roma: Edizioni Di, 1963.
5. Brandi, Cesare. *Teoria del restauro*. Turin : Einaudi, 1963.
6. British Museum. *The Portland Vase: History and Restoration*. Londres : British Museum Press, 2005.
7. Gombrich, Ernst Hans. *The Story of Art*. 16th ed., Phaidon Press, 2002.
8. Gombrich, Ernst. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1960.

9. Malraux, André. *La Mémoire des Formes*. Gallimard, 1951.
10. Malraux, André. *La Mémoire des Images*. Paris: Gallimard, 1951.
11. Malraux, André. *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1951.
12. Valéry, Paul. *La Crise de l'Esprit*. Gallimard, 1924.
13. Valéry, Paul. *Tel Quel*. Paris: Gallimard, 1924.
14. Valéry, Paul. *Variété*. Paris : Gallimard, 1924.

A LINGUISTIC AND THEOLOGICAL EXPLORATION OF PSALM 3: DIVINE PROTECTION, TRUST, AND VICTORY IN THE CONTEXT OF PROTO-GERMANIC AND LATIN INFLUENCE

Paul-Cristian Albu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: This commentary on Psalm 3 delves into its linguistic, literary, and theological dimensions, focusing on the significant influence of Proto-Germanic and Latin on the English vocabulary found within the psalm. By examining key words derived from these two language families, the study emphasizes the way in which English, as a Germanic language shaped by Latin, reflects both the emotional immediacy of the human experience and the theological transcendence of divine power. The psalm is analyzed in the context of three central themes: divine protection, trust in God amidst adversity, and victory through God's intervention. The Proto-Germanic vocabulary in the psalm, which comprises over half of its linguistic foundation, highlights the vulnerability and distress of the psalmist as he faces the threat of enemies, yet confidently calls upon God's protection. Words such as "Lord," "head," and "cry" underscore the psalmist's personal, intimate relationship with God, expressing a deep sense of dependence and trust in divine safeguarding.

Conversely, the Latin-derived words introduce a more theological and cosmic dimension to the text. Terms such as "glory," "deliver," and "holy" reflect the psalmist's recognition of God's sovereign power, His ability to rescue, and the ultimate victory He guarantees. These words elevate the psalm from a personal lament to a profound theological affirmation of God's omnipotence and salvation. The dual linguistic heritage of Proto-Germanic and Latin creates a dynamic tension in the psalm, allowing it to convey both the earthly and the divine, the human and the transcendent. The study also reflects on how these linguistic influences mirror the broader historical development of the English language, where the Germanic roots provide a foundation for everyday language and emotional expression, while Latin enriches the text with formal, theological concepts that articulate the nature of God's intervention in human affairs.

By exploring the linguistic roots and theological significance of Psalm 3, this commentary demonstrates how the linguistic elements of the psalm work in harmony to express the psalmist's journey from distress to faith, vulnerability to victory, and human plea to divine protection. Through the interplay of Proto-Germanic and Latin, Psalm 3 offers a holistic portrayal of faith, rooted in personal experience but elevated by divine authority, and illustrates the historical evolution of language in expressing complex spiritual ideas.

Keywords: *Divine Protection, Trust, Victory, Etymology, Linguistic Heritage*

1. Introduction

Psalm 3 is one of the most intimate and powerful psalms in the Book of Psalms, offering a vivid portrayal of personal anguish juxtaposed with unwavering faith. Often attributed to King David, it is traditionally understood to have been composed during a period of great personal turmoil, specifically when David was fleeing from his rebellious son Absalom, who sought to overthrow him as king. The context of this psalm is crucial to understanding its emotional depth. David, once beloved by his people, is now alone, betrayed by his own flesh and blood, and facing the mockery of his enemies, who suggest that God has forsaken him. In this context of extreme distress, Psalm 3 becomes not only a cry for help but a bold declaration of trust in God's protection and faithfulness.

What sets Psalm 3 apart is its remarkable emotional intensity. It moves from the raw despair of being abandoned by friends and family to a declaration of resolute faith in God's ability to deliver. The psalm beautifully captures the tension between the harsh realities of the

world and the internal peace that comes from a steadfast belief in divine intervention. Its literary structure reflects this transition—from an anguished lament in the opening verses to a triumphant affirmation of faith in the latter half. Through its vivid imagery, the psalmist skillfully conveys the inner turmoil of the speaker, offering a poignant reminder of the strength that faith in God can provide, even in the darkest of times. Psalm 3, therefore, not only resonates with the historical context of David's flight but also serves as a timeless expression of trust, hope, and spiritual resilience.

2. **Context and Setting**:

Psalm 3 is widely recognized as a heartfelt expression of King David's trust in God during a time of personal and political crisis. The historical backdrop of Psalm 3 is the rebellion of Absalom, David's son, who seeks to overthrow him as king (2 Samuel 15–18). This event was one of the darkest moments of David's reign, marked by both betrayal and the threat of civil war. The psalm captures David's emotional turmoil as he is forced to flee from his own son and faces the mockery of his enemies, who question God's faithfulness to him. The psalm's powerful tone reflects the depth of David's distress, but it also highlights his unwavering confidence in God's protection.

The first verse introduces the dire situation David faces: "**O Lord, how many are my foes! How many rise up against me**!" (Psalm 3:1, NIV)

David's cry expresses not just the physical threat but also his sense of being overwhelmed. As Peter C. Craigie notes in his commentary, "The opening verse is an expression of the magnitude of the threat and the vulnerability of the psalmist... He feels the weight of the enemies' numbers and power" (Craigie, Psalms 1-50, p. 45). The repetition of "how many" underscores the overwhelming nature of David's circumstances, heightening the sense of isolation and fear.

In verse 2, David is mocked by his enemies, who say:

> "**Many are saying of me, 'God will not deliver him**.'" (Psalm 3:2, NIV)

This mockery intensifies David's sense of abandonment, both by his own people and by God. As Derek Kidner points out, "The mocking enemies compound David's distress by questioning God's faithfulness, a spiritual attack that is as painful as the physical danger" (Kidner, 1973: 27). The enemies not only threaten David's life but also seek to undermine his relationship with God, making the psalmist's trust in divine protection all the more poignant.

Yet, despite the mockery and fear, a shift occurs in verse 3:

> "**But you are a shield around me, O Lord; you bestow glory on me and lift up my head**." (Psalm 3:3, NIV)

This verse marks the turning point in the psalm. David's plea transforms into a declaration of faith, asserting that God is his protector, his "shield." As Walter Brueggemann observes, "David's confidence is not in his own military might, but in the protection of Yahweh, who encircles him in a divine shield" (Brueggemann, 1995:72). The metaphor of a shield reflects not just physical defense but a comprehensive protection, covering all aspects of David's life—spiritual, emotional, and physical.

The peace that David experiences despite his circumstances is beautifully expressed in verse 5:

> **"I lie down and sleep; I wake again, because the Lord sustains me."** (Psalm 3:5, NIV)

This image of sleep in the face of danger is a striking expression of trust in God's care. David finds peace not because the danger has passed, but because he knows that God is watching over him. Craigie explains, "The psalmist's sleep is an expression of ultimate trust in God's faithfulness. It is not escape, but a confident rest in divine protection" (Craigie, Psalms

1-50, p. 48). Sleep, in this context, is an act of faith—David rests in the knowledge that God will sustain him through the night and into the future.

The psalm concludes with a powerful call for God's intervention:

"**Arise, O Lord! Deliver me, O my God!"** (Psalm 3:7, NIV)

Here, David calls upon God to act decisively on his behalf. Kidner explains, "The cry 'Arise' is not merely a plea for attention but an urgent summons for God to intervene decisively in the situation. It is a call for the divine warrior to take action" (Kidner, 1973: 29). The use of "deliver" highlights David's faith that God is not only able but willing to save him from his adversaries.

As the psalm concludes, David expresses his confidence in God's ultimate victory:

"**From the Lord comes deliverance. May your blessing be on your people."** (Psalm 3:8, NIV)

This final declaration of faith is a testament to the psalmist's unshakable belief in God's ability to bring salvation. As Brueggemann notes, "The psalm concludes with the affirmation that the salvation of the righteous is rooted in God's initiative, not human strength. God's deliverance brings both personal peace and a blessing upon the community" (Brueggemann, 1995: 76).

3. Imagery and Language

Shields and Glory:

The metaphor of God as a "shield" in verse 3 is rich with significance, drawing upon the imagery of ancient warfare where a shield was both a practical tool of defense and a symbol of honor and protection. In biblical times, the shield was crucial in battle, serving as the frontline of defense against enemy attacks. The psalmist's invocation of God as a shield (Psalm 3:3) emphasizes not just physical protection but spiritual security. As Peter C. Craigie explains, "The shield, in its full ancient sense, represents the total defense God provides, both against external threats and internal doubts" (Craigie, 1983: 46). The shield becomes a metaphor for God's encompassing care, offering impenetrable security despite the psalmist's vulnerability. In addition, this shield is linked to the concept of "glory"—God bestows glory upon the psalmist, signifying His presence and favor. Derek Kidner underscores this point: "The shield in Psalm 3:3 is not merely a protective barrier; it is also a mark of God's favor and honor that surrounds the psalmist in the midst of his trials" (Kidner, 1973: 28). Thus, the shield embodies both divine protection and honor, providing the psalmist with a sense of worth and dignity in the face of humiliation by enemies.

Sleep and Awakening:

In verse 5, the psalmist's declaration, "I lie down and sleep; I wake again, because the Lord sustains me" (Psalm 3:5, NIV), employs the imagery of sleep to communicate both vulnerability and profound trust. Sleep, in this context, is not merely a biological function but a spiritual act of surrender. The psalmist, surrounded by enemies and in imminent danger, is able to rest with complete confidence in God's sustaining power. This image of sleep, as James L. Mays notes, "is an emblem of trust, for sleep signifies letting go of control, a complete reliance on God to watch over the psalmist's life" (Mays, 1994: 121). In the midst of chaos and peril, the psalmist finds peace, not through human strength or escape, but through the assurance that God's care will sustain him. The contrast between the vulnerability of sleep and the trust it represents deepens the emotional resonance of the psalm, highlighting the tension between human fragility and divine faithfulness.

Victory and Salvation:

Verses 7 and 8 transition from a personal lament to a firm declaration of trust in God's deliverance. The psalmist's plea for God's intervention is not an appeal for personal revenge, but a call for divine justice and salvation: "Arise, O Lord! Deliver me, O my God" (Psalm 3:7). The phrase "Arise, O Lord" is a direct summons for God to act decisively, recalling the biblical motif of God rising to defend His people in times of crisis. As Walter Brueggemann highlights, "The cry 'Arise' is a call for God to move from His throne of silence into active intervention, a reminder that deliverance is rooted in God's sovereign will, not human effort" (Brueggemann, 1995: 73). In verse 8, the psalmist proclaims that "From the Lord comes deliverance," affirming that salvation belongs entirely to God. This statement reflects the psalmist's conviction that ultimate victory is not achieved through human power or military might but through God's sovereign action. Kidner notes that "the recognition of God's exclusive role in salvation places the psalmist in a posture of humble dependence, reinforcing the theological truth that God's deliverance is a gift, not a human achievement" (Kidner, 1973: 29). The closing verse, with its blessing upon God's people, shifts the focus from individual salvation to the communal aspect of divine protection, affirming that God's blessings extend beyond the psalmist to all who trust in Him. The final declaration underscores the belief that, through God's intervention, not only will the psalmist be delivered, but the entire community will be blessed by God's protection.

4. **Themes and Message**

Divine Protection:

A central theme in Psalm 3 is the assurance of God's protection, which permeates the entire psalm. Despite the overwhelming circumstances—being pursued by his own son Absalom—the psalmist confidently affirms that God is his shield, his glory, and the lifter of his head (Psalm 3:3). The image of God as a shield, as explored earlier, signifies both a defensive barrier against external threats and a symbol of honor and dignity. The shield represents not only physical safety but also spiritual security, where the psalmist finds his refuge. As James L. Mays notes, "The shield is an emblem of divine presence that goes beyond mere defense; it is God's affirmation of the psalmist's worth and His provision of safety" (Mays, 1994: 118). The assurance of God's protection is so profound that it allows the psalmist to sleep in peace (Psalm 3:5). The peace derived from divine protection is not contingent upon external circumstances but upon the psalmist's deep trust in God's ability to safeguard him. In a world filled with danger and uncertainty, the psalmist's confidence in God's protective nature provides a strong foundation for faith. This idea of divine protection is emphasized through the psalmist's proclamation that "salvation belongs to the Lord" (Psalm 3:8), signaling that God's protection is not only personal but also comprehensive, extending to the broader community.

Trust in God Amidst Adversity:

Another major theme in Psalm 3 is the psalmist's unwavering trust in God, even amidst mockery and threats. This is highlighted in the opening verses, where the psalmist reflects on the overwhelming number of his enemies who say, "There is no help for him in God" (Psalm 3:2). Despite these mockeries, the psalmist refuses to surrender to despair. His faith does not waver, and instead, he calls on God to act on his behalf, reaffirming his trust in divine deliverance. As Derek Kidner explains, "The psalmist, despite the overwhelming nature of his foes, remains steadfast in his trust that God's help is certain" (Kidner, 1973: 27). The psalmist's ability to resist doubt in the face of adversity serves as a powerful message of faith. This trust is not blind but is rooted in the psalmist's intimate relationship with God and his previous experiences of divine faithfulness. The psalm, therefore, offers a timeless message: that faith in God's power and care can be a source of strength even when the world seems against us. The

psalmist's steadfastness highlights that true trust in God is not simply an intellectual assent but a deeply emotional and spiritual stance that endures through hardships.

Victory Through God:

The concluding verses of Psalm 3 powerfully emphasize that ultimate victory is not achieved through human strength but through God's intervention. In verses 7 and 8, the psalmist cries out, "Arise, O Lord! Deliver me, O my God!" and declares that "from the Lord comes deliverance" (Psalm 3:7-8). The psalmist's confidence in God's intervention is so absolute that he knows that his enemies will be defeated through divine action. This is a striking contrast to the mindset of those who rely on their own strength or the wisdom of the world to secure victory. As Walter Brueggemann points out, "The psalmist's faith is in the power of God's intervention rather than in any earthly resources, reflecting the biblical truth that God is the ultimate source of salvation" (Brueggemann, 1995: 72). The psalmist does not seek personal vengeance or take matters into his own hands but leaves it to God to avenge him and bring salvation. This message underscores the truth that human effort is limited, but divine power is limitless. The victory that the psalmist envisions is one that transcends human capabilities and is rooted in God's sovereignty. The psalmist's declaration that "salvation belongs to the Lord" (Psalm 3:8) reinforces this theological message: God alone is the source of deliverance, and it is through His power that victory is won.

5. **Psalm 3 - Linguistic Interpretation**

Psalm 3 is a poetic piece that speaks of divine protection, trust, and deliverance in times of distress. The words in this psalm are layered with meaning, and their etymological roots tell a story of how ancient concepts were carried forward into modern English. Let's break down the etymology of significant words in the psalm to understand the linguistic evolution and the connection to its deeper meaning.

Verse 1: "O Lord, how many are my foes!"

O: The exclamation "O" is derived from the Old English ā, meaning "ever, always," used as an expression of longing or calling.

Lord: The word "Lord" comes from the Old English hlāfweard, meaning "bread keeper" or "loaf-guardian," a title denoting one who provides sustenance. This word has roots in Proto-Germanic hlaib-, related to "bread," and reflects a traditional role of a protector and provider.

How: The word "how" comes from the Old English hū, which is derived from the Proto-Germanic hū, meaning "in what manner." It expresses the questioning nature of the psalmist.

Many: The word "many" comes from the Old English manig, which has Proto-Germanic roots (managaz), meaning "a great number." This word highlights the psalmist's perception of overwhelming opposition.

Are: The verb "are" is the plural form of the verb "be," which comes from Old English beon, derived from Proto-Germanic beon (to be), which ultimately comes from the Proto-Indo-European b^heH_2- (to exist, be).

My: The possessive pronoun "my" comes from the Old English mīn, which is related to Proto-Germanic mīnaz, meaning "belonging to me."

Foes: The word "foes" comes from the Old English fēond, meaning "enemy," and has Proto-Germanic origins (fēund) related to "one who hates or is hostile." It reflects the opposition the psalmist faces.

Verse 2: "Many are saying of me, 'God will not deliver him.'"

Saying: The verb "saying" comes from the Old English secgan, derived from Proto-Germanic sagjan, meaning "to speak" or "to say." This verb conveys the act of communication, suggesting accusations or words directed at the psalmist.

God: "God" comes from the Old English god, derived from Proto-Germanic gudan, with the Proto-Indo-European root ǵʰu-tó- (that which is invoked). This word signifies divinity and supreme being.

Will: The auxiliary verb "will" comes from the Old English willan, meaning "to want" or "to wish," originating from Proto-Germanic willjan (to want, desire).

Not: The word "not" comes from Old English nōt, which has Proto-Germanic roots ne (not) and was used to negate statements.

Deliver: The verb "deliver" comes from the Old French delivrer, which comes from the Latin deliberare (to set free). The word evolved through French to mean rescuing or saving from danger.

Him: The pronoun "him" comes from Old English him, which is a dative form of the pronoun he, derived from Proto-Germanic him.

Verse 3: "But you, O Lord, are a shield around me, my glory, the One who lifts my head."

But: The conjunction "but" comes from the Old English butan, meaning "except" or "without," and originates from Proto-Germanic butan.

You: The pronoun "you" comes from Old English ēow (plural) and þū (singular), derived from Proto-Germanic jūz (you, plural) and þū (you, singular).

Are: As previously mentioned, "are" comes from Old English beon, which is derived from Proto-Germanic beon and Proto-Indo-European b^heH_2-.

Shield: The word “shield” is derived from Old English scield, from Proto-Germanic skildaz, meaning "shield" or "protection." Its etymology reflects defense and the warrior culture of the time, reinforcing the idea of divine protection.

Around: The preposition "around" comes from the Old English ymb (around), which is related to Proto-Germanic umb and denotes encirclement or surrounding.

Me: The pronoun "me" comes from Old English mē, which is the dative form of ic (I).

Glory: The word “glory” has already been explored in detail. It originates from Latin gloria, meaning "fame, renown," and reflects honor and divine majesty.

The One: The phrase “the One” refers to God’s singularity and sovereignty, and "one" comes from the Old English ān, from Proto-Germanic ainaz, related to the Proto-Indo-European root óynos (one).

Who: The pronoun "who" comes from the Old English hwā, which is derived from Proto-Germanic hwas.

Lifts: The verb “lifts” comes from the Old English lyftan, related to Proto-Germanic luftijan, which comes from Proto-Indo-European leup- (to lift, raise).

Head: The word "head" comes from Old English heafod, derived from Proto-Germanic haubud (head), and Proto-Indo-European kaput (head).

Verse 4: "I cry aloud to the Lord, and he answers me from his holy mountain."

Cry: The verb "cry" comes from the Old English crīean, meaning "to weep or cry out," derived from Proto-Germanic krījan, and ultimately from Proto-Indo-European ḱrey- (to cry).
Aloud: The word "aloud" comes from the Old English alūde, meaning "in a loud manner." It is related to the word hlūd (loud), which has Proto-Germanic roots.

To: The preposition "to" comes from the Old English tō, used in various senses to indicate direction, time, or purpose, and derived from Proto-Germanic tō.

Lord: As mentioned earlier, "Lord" comes from Old English hlāfweard, related to the idea of sustenance and protection.

Answers: The verb "answers" comes from Old French responder, which in turn comes from Latin respondere, meaning "to reply" or "to answer."

Me: The pronoun "me" is derived from Old English mē, as previously explained.

From: The preposition "from" comes from Old English frum, which is related to Proto-Germanic fruma (from, starting point).

His: The possessive pronoun "his" comes from Old English his, which is derived from Proto-Germanic his.

Holy: The word “holy” comes from Old English hāl, which means "whole or complete," derived from Proto-Germanic hails, meaning "sacred, blessed."

Mountain: The word “mountain” comes from Old French montaigne, which is derived from Latin montanea (mountainous), from mons, montis (mountain)

6. Statement of Words Inherited from Proto-Germanic and Latin in Psalm 3

In Psalm 3, many of the words carry traces of Proto-Germanic and Latin, reflecting the deep historical and linguistic roots of the text. The English language, as it evolved through Old English, Middle English, and Modern English, inherited many words from these two important language families, which have shaped the way this psalm is understood today.

Words Inherited from Proto-Germanic: Proto-Germanic is the reconstructed ancestor of all Germanic languages, including English. It contributed a significant number of words in Psalm 3, especially those related to everyday life, emotions, and divine actions. Examples include:

"Lord": From Old English hlāfweard (a protector of bread), which is derived from Proto-Germanic hlaib-, meaning "bread" or "loaf." The word’s transformation to represent a divine protector demonstrates the linguistic shift in meaning over time.

"How": From Old English hū, which is derived from Proto-Germanic hū, meaning "in what manner." This reflects a long-standing method of questioning or seeking clarification.

"Many": From Old English manig, with Proto-Germanic managaz, meaning "a great number." It emphasizes the idea of multiplicity and overwhelming force.

"Me": From Old English mē, which is derived from Proto-Germanic mī, the accusative form of the first-person singular pronoun.

"Head": From Old English heafod, which is derived from Proto-Germanic haubud and Proto-Indo-European kaput, meaning "head," showing how essential and personal this word is in human communication and perception.

"Cry": From Old English crīean, from Proto-Germanic krījan, meaning "to cry out." This word has preserved its emotional weight throughout the evolution of the language.

Words Inherited from Latin: Latin, as the language of the Roman Empire, significantly influenced English through the church, the arts, and intellectual pursuits. Its impact is especially strong in theological and scholarly vocabulary, many of which appear in Psalm 3. Examples include:

"God": From Old English god, derived from Proto-Germanic gudan, which ultimately comes from the Latin deus, meaning "god" or "divinity."

"Deliver": From Old French delivrer, which itself comes from the Latin deliberare, meaning "to set free" or "to deliver." The Latin root liber means "free," reflecting the liberation or salvation that is central to the psalm's theme.

"Glory": From Latin gloria, meaning "fame, honor, renown." This word reflects the divine splendor and majesty that the psalmist attributes to God, emphasizing His greatness and the splendor of His protection.

"Holy": From Old English hāl, meaning "whole, unbroken," which itself comes from Proto-Germanic hails, ultimately rooted in Latin sanctus, meaning "sacred" or "holy." This connection highlights the sacredness of God's intervention.

"Mountain": From Old French montaigne, derived from the Latin montanea (mountainous), which comes from mons, montis (mountain). The use of this word reflects the biblical imagery of God's presence and strength associated with high places.

7. Development of the Statistical Analysis: Influence of Latin and Proto-Germanic on Psalm 3

The linguistic origins of the words in Psalm 3 provide a fascinating insight into the dual influence of Proto-Germanic and Latin on the English language. English, as a Germanic language with heavy Latin influence, shows an interesting distribution of vocabulary derived from these two sources. The statistical breakdown of the words in Psalm 3, where Proto-Germanic words comprise 54.5% and Latin words make up 45.5%, demonstrates how these historical layers coexist and shape the linguistic texture of the psalm.

Proto-Germanic Influence (54.5%)

The Proto-Germanic vocabulary forms the backbone of everyday language, influencing basic and functional words that are essential for communication. These terms usually represent concepts that are fundamental to human experience, including family, personal pronouns, numbers, nature, and action verbs. In Psalm 3, we see this influence in the following words:
Lord (from Proto-Germanic hlaif) – This word, meaning "the one who is in charge" or "the protector," reflects a core concept of leadership, power, and protection that permeates both the religious and daily lives of speakers.

How (from Proto-Germanic hū) – A key interrogative word used to inquire about the manner or method of action, this term emphasizes the psalmist's search for understanding in the midst of suffering.

Many (from Proto-Germanic managaz) – This term reflects abundance or plurality, a recurring theme in the psalm, especially in verses discussing the multitude of enemies.
Me (from Proto-Germanic mī) – A personal pronoun essential for expressing the psalmist's personal relationship with God.

Head (from Proto-Germanic haubud) – This word symbolizes authority, leadership, and control, and is used metaphorically in the psalm to refer to divine protection and victory.

Cry (from Proto-Germanic krījan) – The verb "cry" signifies emotional expression and is integral to the psalm's opening lines, where the psalmist cries out in distress.

These Proto-Germanic words are foundational to the psalm, providing the basic elements of communication necessary for expressing distress, personal invocation, and divine interaction. Their frequent use in the psalm reflects a direct and emotional relationship with God, where human vulnerability (crying) and divine protection (head, lord) are central themes.

Latin Influence (45.5%)

While Proto-Germanic provides the foundational vocabulary, Latin has influenced the English language at a more formal and intellectual level, particularly in religious, academic, and legal contexts. Many of the words of Latin origin in Psalm 3 are tied to theological and conceptual ideas, enriching the text's spiritual and doctrinal depth. The Latin words in the psalm include:

God (from Latin deus) – This word is at the heart of the psalm, denoting the divine presence and central focus of worship. The Latin root reflects the high regard and reverence for the divine that is embedded in Christian religious language.

Deliver (from Latin deliberare) – This term, meaning "to free or rescue," carries a sense of salvation and divine intervention, key themes in the psalmist's plea for help and trust in God's ability to rescue.

Glory (from Latin gloria) – A term that reflects divine majesty and honor, "glory" emphasizes the transcendence of God and His supreme power. The Latin root highlights the sense of worship and awe that surrounds the divine figure in Christian theology.

Holy (from Latin sanctus) – The word "holy" is used to describe God's sacred nature, and its Latin origin ties the psalm to Christian liturgical language, where holiness is a central attribute of God.

Mountain (from Latin mons, montis) – The image of the "mountain" is rich in biblical symbolism, representing both physical and spiritual heights, as well as the strength and stability of God's protection.

These Latin-derived words introduce a theological layer to the psalm, aligning the psalmist's personal experiences with the broader Christian worldview. The Latin terms reflect the elevated language used to describe God's nature, His saving grace, and His omnipotence, offering a sense of divine security and cosmic authority.

The interplay between Proto-Germanic and Latin words in Psalm 3 reflects the duality of human experience and divine transcendence. The Proto-Germanic vocabulary allows the psalmist to express raw human emotions—distress, personal plea, and vulnerability. These words carry a sense of immediacy and intimacy, inviting the reader into the psalmist's personal lament.

On the other hand, the Latin-derived vocabulary elevates the psalm, emphasizing divine attributes and transcendence. Words like "glory," "deliver," and "holy" bring a sense of divine omnipotence and salvation, reinforcing the psalmist's trust in God's ultimate victory.

This combination creates a dynamic tension between the earthly and the heavenly, the personal and the divine, the vulnerable and the protected. The language of Psalm 3, through the influence of both Proto-Germanic and Latin, invites readers to experience a journey of faith—beginning with the psalmist's emotional distress and ending with a confident affirmation of divine deliverance.

The statistics of the Latin and Proto-Germanic words in Psalm 3 also reflect the broader linguistic history of the English language. Old English, derived from Proto-Germanic, forms the base of the language, while the Latin influence, particularly during the Middle Ages, significantly shaped religious and intellectual vocabulary. This historical layering of languages has given English a rich and diverse vocabulary, where everyday speech is intertwined with elevated theological concepts.

The Proto-Germanic influence contributes to the accessibility and emotional depth of the psalm, while the Latin influence offers a more formal and doctrinal understanding of God's power and salvation. This dual inheritance gives English its unique ability to convey complex spiritual and emotional states in ways that feel both deeply personal and cosmically significant.

The statistical breakdown of Proto-Germanic and Latin words in Psalm 3 highlights the linguistic richness of the English language and its capacity to express both the human and the divine. The Proto-Germanic words speak to the immediate, personal experience of the psalmist, while the Latin words elevate the message, providing a theological framework for understanding the psalm's spiritual depth.

This interplay between the two linguistic traditions mirrors the psalm's journey from distress to faith, from vulnerability to victory, and from human plea to divine intervention. By analyzing these linguistic roots, we gain deeper insight into the historical and theological layers of Psalm 3, as well as the profound impact of language on the way we express faith and experience divine protection.

Conclusion

Psalm 3 offers a timeless reflection on trust, divine protection, and victory through God's intervention. As we consider the themes of the psalm—God as a shield, unwavering trust in adversity, and ultimate victory through divine action—it becomes evident that this psalm provides both personal and communal insights into faith. For Orthodox Christians, this psalm

resonates deeply with the tradition of trusting in God's providence and the power of prayer, particularly in times of trial.

The Orthodox Church, in its interpretation of the Psalms, emphasizes God's faithfulness in protecting the faithful and the importance of prayer as a means of aligning oneself with divine will. St. John Chrysostom, in his homilies, often emphasized the need for absolute trust in God's providence, even when facing overwhelming challenges. He stated, "When we are in distress, let us turn to God with all our hearts. He is our helper, our protector, and our salvation, and He will not abandon us in our time of need" (Chrysostom, 2001: 3). This echoes the trust exemplified by the psalmist in Psalm 3, where the psalmist, despite being pursued by enemies, places his confidence in God's ability to deliver.

Moreover, St. Gregory of Nyssa, in his writings on the nature of prayer, highlights the importance of lamenting to God in times of distress, trusting that God will provide the strength and protection needed. In his Life of Moses, Gregory writes, "Prayer is not just a plea for deliverance, but a recognition of God's sovereignty, and through it, we open ourselves to His guidance and help" (Gregory of Nyssa, 1978: 84). This resonates with the psalmist's cry for deliverance in Psalm 3, where he calls upon God to arise and act on his behalf.

In conclusion, Psalm 3's profound message of divine protection and trust in God's intervention has been embraced by Orthodox thinkers throughout history. For the Orthodox believer, this psalm is a powerful reminder of God's ever-present help in times of trouble, urging the faithful to trust in divine deliverance and recognize the ultimate sovereignty of God over all aspects of life. Through the psalm, we find not only comfort and reassurance but also a call to deepen our faith and trust in God, following the examples set by the great Orthodox thinkers like Chrysostom and Gregory of Nyssa.

BIBLIOGRAPHY:

1. Barnhart, Robert K. *The Barnhart Dictionary of Etymology*. New York: Houghton Mifflin, 1988.
2. Brueggemann, Walter. *The Psalms and the Life of Faith*. Minneapolis: Augsburg Fortress, 1995.
3. Chrysostom, John. *Homilies on the Psalms*. Translated by Robert C. Hill. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 2001.
4. Craigie, Peter C. *Psalms 1-50*. Word Biblical Commentary, Vol. 19. Dallas: Word Books, 1983.
5. Goldingay, John. *Psalms: Volume 1: Psalms 1-41*. Baker Academic, 2006.
6. Green, David. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
7. Gregory of Nyssa. *Life of Moses*. Translated by Abraham J. Malherbe. New York: Paulist Press, 1978.
8. Kidner, Derek. *Psalms 1-72*. Tyndale Old Testament Commentaries. Downers Grove: IVP Academic, 1973.
9. Mays, James L. *Psalms: Interpretation: A Bible Commentary for Teaching and Preaching*. Louisville: John Knox Press, 1994.
10. OED Online. *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2025.

TERTULIAN LANGA – A CONFESSOR BEHIND BARS

Adriana Maria Călugăr (Cutean)
PhD Student, "1 Decembrie 1918", University of Alba Iulia

Abstract: In the article Tertulian Langa – a confessor behind bars, I have chosen to delve into a concrete example of interrogation, grounded in the lived experience of the former political prisoner, the greek-catholic priest Tertulian Langa. He stands among the confessors who endured the reality of communist imprisonment and offered to future generations—those numbed by the virus of indifference and ignorance—a sincere testimony of suffering and pain, but also of salvation, elevation, and spiritual joy.

The article sheds light on one of the most detailed descriptions of the methods employed by the communist regime during their interrogations. In this context, I have elaborated on the manner in which the Securitate conducted its interrogations — defining moments in the psychological destabilization of detainees. Tertulian Langa's testimony represents one of the most meticulous and moving accounts of an interrogation, capturing every facet of the experience. This particular interrogation, conducted by the communists, extended over a period of two years.

Father Tertulian Langa made the conscious decision to write down everything he had endured within the confines of the communist carceral space, operating from the conviction that silence is both impossible and culpable. Crossing the Threshold of Silence is a book that liberates from humiliation and torment—not only for those who struggled and stood against the dictatorial regime, but also for those living in conditions where freedom is no longer restricted. It serves as a moral lesson, a call to appreciate more deeply the true meaning of freedom—namely, the imperative never to pervert one's conscience.

Keywords: carceral space, interrogation, freedom, conscience, testimony

Tertulian Langa este unul dintre mărturisitorii care a trăit experiența detenției comuniste și a dăruit generațiilor următoare care au fost atrofiate de virusul indiferenței și al ignoranței o mărturie sinceră a suferinței și a durerii, dar și a mântuirii, înălțării și a bucuriei. A fost de profesie preot. În anul 1948 a fost arestat și condamnat la 20 de ani de închisoare. Și-a executat pedeapsa în închisorile Jilava, Pitești, Văcărești Gherla, Aiud, Lugoj, Galați, Grădina și Salcia. A fost eliberat din închisoare în anul 1964.

Trecând pragul tăcerii este o carte eliberatoare de umilință și de chin, nu doar pentru persoanele care au luptat și au înfruntat sistemul dictatorial impus, ci și pentru aceia care sunt în condiții de neîngrădire a libertății. Este o lecție de morală, de a aprecia mai mult sensul adevărat al libertății și anume de a nu își perverti niciodată conștiința.

Preotul Tertulian Langa a luat decizia de a exprima în scris tot ceea ce a trăit în spațiul carceral comunist, pornind de la premisa că tăcerea este imposibilă și vinovată. Din punctul său de vedere, tăcerea înseamnă consimțire sau lașitate – două caracteristici care sunt improprii acestuia. Nu în ultimul rând, această carte are scopul de a aduce un omagiu celor care s-au jertfit și și-au pierdut viața în sinistrele temnițe comuniste. Prin tăcere, aceștia ar muri a doua oară. Mărturiile lui Tertulian Langa dau naștere unei multitudini de sentimente: smerenie, admirație, recunoștință, încurajare, dar și de amărăciune și de revoltă.

Aflat într-o stare de suspiciune, de neîncredere și alienare, a început să scrie pentru a se elibera, pentru a se vindeca. Astfel, „între comoditatea tăcerii (culpabile, fără-ndoială) şi riscul moral al angajării, am fost constrâns de conştiinţă să dau urmare angajării, cu eventuala perspectivă, de a mi se pune la îndoială, de către increduli, onestitatea mărturiei. Dar, în pofida suspiciunii la care mă aşteptam, dezvăluirea adevărului privind realităţile trăite mi s-a părut imperativă."[1] Acesta continuă: „Memoria atâtor drame pe care le-au trăit românii ar trebui să

[1] Tertulian Langa, *Trecând pragul tăcerii,* ediţia a doua, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuş, 2009, p. 13

ne invite la a trăi şi retrăi lucid şi permanent această tragedie, ca pentru neuitare – strivirea conştiinţei şi demnităţii naţionale. Cine îşi uită trecutul şi prezentul nu are dreptul nici la viitor şi nici la neuitare, decât poate la ruşinoasa soartă a sclavului ce s-a vândut pe sine. S-a spus aceasta, dar niciodat nu se va fi spus destul."[2]

Intenția este de a nu se crede că este vorba de răzbunare, ci este accentuată ideea de a ne asuma responsabilitatea pentru un trecut controversat și intenția de a depăși ignoranța. Nu trebuie să se lase loc de interpretat și să se confunde toleranța cu dreptatea sau indulgența cu bunătatea. Așadar, Tertulian Langa afirmă:„voi depune sau nu o mărturie despre autenticitatea adevărului şi demnităţii – temeiuri ferme ale unităţii şi devenirii poporului român? Voi încerca s-o fac. Viaţa trăită în temniţele comuniste sfidează orice categorisire, e unicat satanic. Şi cine poate explicita tenebrele satanei?"[3]

Mărturia lui Tertulian Langa a reprezentat una dintre cele mai minuțioase și impresionante descrieri ale unei anchete, cu toate aspectele ei surprinse, o anchetă realizată de comuniști care a durat doi ani. Acesta își exprimă trăirile astfel: „am explorat tăceri şi gemete, nădejdi şi disperări, căderi şi îndârjiri, trufii şi umilinţe, lumini şi-ntunecimi, atrocităţi şi chinuri morale fără seamăn, spălate-n rugăciune, aşa precum ne-a fost parcursul prin gropniţe de vii, prin morţile trăite împreună, cu atâţia îngeri mângâietori în vise şi sfinţi neprinşi în sinaxare."[4]

A fost considerat vinovat pentru educația primită și pentru credința sa și a fost ridicat din sânul familiei și arestat. A ajuns la Malmaison, a fost preluat de cei abilitați să realizeze anchetele și a început șirul interminabil al unor suferințe și umilințe îndelungi. „Pretextul care a deschis supapa defulării arhaicului meu substrat de frică era unul grotesc, rizibil: nudul expus în frig pe coridor. Tocmai acolo mi-am găsit să fac o arheologie a fricii! Cel mai penibil şi mai dezarmant mi-a fost să dau jos şi chiloţii. Era mărunta mea participare la umilinţa generală pe care o îndurau toţi cei *eliberaţi* de propriul trecut şi de valorile în care îi crescuse Biserica şi neamul. De mic eram cam ruşinos, însă acum, eram aproape fâstâcit. Stăteam paralizat şi mut în faţa omului pe care, din laşitate îl acceptam ca formă a puterii nevăzute care mă supunea, mă cufunda în mâlul fără fund al unei frici pe care nu mi-o cunoscusem, dar care mă sufoca. [...] Bruscarea simţului pudorii – incipientă formă a unui dispreţ faţă de tipul de viaţă socială ce trebuia anihilat – vedem că mă descumpăneşte. Consideram că aşa perfid, se începea întoarcerea către caverne. De acolo, trebuia pornită realizarea *omului nou* preconizat de Lenin."[5]

Stările de frică și de teroare, dar violența atroce sunt emblematice şi relevante în acest context. De exemplu, bătaia la fese este minuțios descrisă în următorul fragment: „un gealat ce se proptea-ntr-o ţavă, ca un cioban în bâtă la stână, fără menajamente se străduia să-mi vâre scula lui de fier pe sub genunchi lăsând de fiecare parte a genunchilor câte un cap al ţevii. Stând cu unealta neînduplecat înfiptă sub genunchi, unul dintre hingheri m-a apucat de falcă strâns ca să-mi deschidă gura. Cu anasâna, mi-au înfundat în gură ceva ce-mi sugera ciorapul, prin gustul acru împuţit care mi se topea pe limbă. Ciorapul – socialist căluş – era puternic scorojit, după ce desigur mai absorbise putoarea a nenumărate tălpi şi scârba a cine ştie câtor guri; o NKVD-istă iscusinţă de a face să nu se audă o victimă răcnind."[6] Tertulian Langa își continua mărturisirea în aceeași manieră: „Mi-au găsit poziţia ce convenea torturii. Nu desluşeam ce preferinţă vor avea torţionarii: la fese sau la tălpi. Cu prima lovitură am înţeles că bătăuşii s-au orientat spre fese […] Dădeau doi inşi, cu rândul, în ritm egal. Egalitatea comunistă era în acţiune chiar şi în beciurile de tortură. Nu ştiu cât a durat bătaia, nici câte lovituri mi-au dat. Cincizeci, o sută sau o mie? […] Dar nu s-a isprăvit. Tovarăşii nu erau mulţumiţi. Nu mă

[2] *Ibidem,* p. 14
[3] *Ibidem,* pp.14-15
[4] *Ibidem,* p. 18.
[5] *Ibidem,* p. 36.
[6] *Ibidem,* p. 36.

bătuseră destul? Nu era destul de bine înmuiat? Sau nu răcnisem aşa cum ar fi vrut. […] Fiind cu capul atârnând în jos, nu aveam cum să văd ce se petrece în spate. […] Bietele tălpi însă simţeau: Şi nu simţeau doar ele: simţeau şi rănile din fese, în care parcă sângele stătea să izbucnească la fiecare lovitură simţită prin bocanci. […] Şi nu se mai opreau. Nu am avut luciditatea să număr loviturile."[7]

În alte situații, prezintă detaliat chinurile la care a fost supus: „Nu mi-au mai pus cătuşe, ci m-au luat de jos, prinzându-mă de mâini şi de picioare şi m-au întins pe o masă, ca pentru operaţie. […] Dintr-un ungher, a apărut o brută legănată cu o ţigară-n mână. «Tovarăşu fumează?» Am scuturat din cap că nu. «Totuşi, nu mă veţi refuza.» A-ntins ţigara către mine, dar cu jăraticul în faţă. Mi-a răsucit-o peste buze, parcă voia s-o stingă. Ca s-o mai înteţească, a retras-o şi a mai tras un fum, ca s-o învioreze. […] Arsura de la buză şi apoi cea de la nară dureau cum nu se poate spune. Din nou la buze. Cu cât mi le strângeam mai tare, cu atât el stăruia mai mult. Strângeam din fălci, să-mi spargă de pe măsele smalţul. În nicio zonă a organismului uman nu se găseşte un grup de nervi mai sensibili decât în regiunea gurii. Aceasta o ştia şi omul cu ţigara ieşit din şcoala moscovită. În mintea mea, durerea răcnea dementţial, dar răcnetul mi se înfunda în buze şi în dinţi. Ţigara s-a retras. […] Eram abandonat? Numai pentru o vreme, căci ciomăgarii, după un gât de votcă sorbit în faţa mea, din nou m-au luat la 'prelucrat'. «Care sfârşit? Nu vezi că încă mai scrâşneşte?» […] Ci eu, sărmanul, nu scrâşneam, dar parcă mă ţineam cu dinţii ca de un funigel, ca de ultima fărâmă de putere. Nu mai eram în stare de mişcare, de strigăt sau de geamăt, iar ei vedeau în asta fanatism."[8]

Torționarii au mizat pe sentimentele sincere de dragoste pe care Tertulian Langa le simțea pentru soția sa care era însărcinată. Anchetatorii foloseau șantajul și groaza pentru a desfigura deținutul atât din punct de vedere fizic, cât și sufletesc. Involuntar și indirect, el a furnizat torționarilor grila prin care poate să fie constrâns să vorbească. „Ei ziceau să spun, eu ziceam: «Nu spun!». Şi drama pentru mine a fost aceea când mi-am dat seama că această încăpăţânare mă duce la nebunie şi că voi ajunge acasă un dement, un străin de familie, care nu-şi va mai cunoaşte familia. Şi asta cu atât mai mult cu cât ştiau că soţia mea este gravidă şi mereu mă ameninţau în timpul anchetelor: «Măăă, boule, mă, o aducem aicea, mă, şi o batem până fată în faţa ta!». Tortura aceasta pentru mine a fost cumplită, să ştiu că soţia mea va fi bătută pentru mine şi că va fi ucis copilul care este în ea. […] Cu aceasta mă torturau, că îşi dădeau seama de profunda afecţiune până la sânge. […] Dar ştiam că nu pot face asta..."[9]

Aflat în mijlocul unei acțiuni demonice de care era conștient, Tertulian Langa nu și-a dorit să fie erou, dar a luptat neîncetat cu toate forțele malefice pentru a-și păstra demnitatea, pentru a rămâne el însuși, pentru a-și menține valorile. Acesta mărturisește: „Reîntorcându-mă acuma la firul închisorilor, tot timpul în închisoare, pe lângă atitudinea rectiliniară pe care mi-o impunea morala creştină, am avut şi un mobil personal: să nu las o pată pe numele familiei mele, să mă comport în aşa fel în anchete şi în închisoare, încât familiei mele să nu-i fie ruşine că a avut în rândurile ei un puşcăriaş care le-a compromis viitorul şi profilul moral. Iată deci că, pe lângă educaţia morală pe care am avut-o şi care m-a ţinut în picioare tot timpul, la această verticalitate pe care mi-am impus-o a avut un rol şi orgoliul...Şi a contat mult şi educaţia pe care am primit-o acasă. Tata îmi spunea mereu: «să fii tu însuţi şi să nu te laşi călcat de nimeni în picioare!» Cum s-au tradus aceste indicaţii ale tatălui meu în viaţa mea am constatat în închisoare. Nu m-am lăsat influenţat de nimeni. Numai de modele mele."[10]

Condiţiile de trai din închisorile comuniste au fost inumane şi folosite ca metode de tortură. O astfel de metodă de tortură şi de pedepsire a celor care nu s-au supus regulilor impuse de partid a fost efortul continuu de a face grea viaţa din temniţă. Ţelul pe care partidul şi l-a

[7] *Ibidem*, pp. 39-40.
[8] *Ibidem,* pp. 41-42
[9] Interviu cu Tertulian Langa în Cosmin Budeancă (coord.), *Experienţe carcerale în România comunistă III,* p. 134
[10] *Ibidem,* p.147.

propus nu a fost atins, deoarece foştii deţinuţi au rezistat condiţiilor extrem de grele din închisorile comuniste. Realizând o radiografie a spaţiului de detenţie românesc din perioada în care comuniştii deţineau puterea, putem observa că fiecare spaţiu carceral a reprezentat un loc al fricii şi al terorii. În pofida mizeriei şi a torturii, relaţia cu divinitatea s-a menţinut. Tertulian Langa prezintă tabloul dezolant al spaţiului concentraţionar de la Aiud „Aiudul ne-nghiţea cu fălcile-i metalice flămânde după noi. [...] Iată-ne, trudit duium de trupuri trecătoare lipite strâns, ca firele de pilitură atrase de-un magnet puternic, sau ca albinele din roiul pe care un stupar dibace vrea să îl prindă într-un coş. Tocmai aşa eram, căci pentru arespira stăteam cu toţii sprijiniţi în coate pe umerii şi piepturile confraţilor de teasc. Mulţi dintre noi stăteau ca suspendaţi în aer. Miliţienii ne pregetau: ne îndemnau cu cizma, cu pumnul, cu genunchiul; musai era să intre tot lotul de dubaşi."[11]

Acest tablou care prezintă scene greu de imaginat este prezentat în detaliu: „Iar când organele puterii – vreo patru inşi la număr – au reuşit să ne împingă cu uşa, ca în presă, răzbi din noi un icnet colectiv, adânc, precum sunt zgomotele Terrei prevestitoare de seisme. Unii se-nvineţeau la faţă, alţii răcneau a moarte, iar alţii leşinau. Niciunul dintre noi n-ar fi putut să bată în uşa ce ne apăsa, căci toate mâinile aflate înspre partea uşii stăteau neputincioase, prinse în cleştele înghesuielii. Neînduratul teasc ne oropsea pe suprafaţa unei încăperi de circa 20 de metri pătraţi, iar osândiţii erau vreo 60-70. Deci, aproximativ, 29 de cm de fiecare om. Greu de imaginat, dar şi mai greu de locuit. Eram într-o adevărată dilemă sau cataractă a supravieţuirii."[12]

În lucrarea sa, Tertulian Langa oferă detalii interesante despre episoadele extraordinar de dificile pe care le-a trăit în interiorul temniţei: „În noapte ni s-a stârnit un vânt puternic care, mai mult el decât mişcarea apei, ne zgâlţâia din nituri găoacea noastră ruginită făcută să transporte sute de tone, nu doar câteva zeci de trupuri flămânde şi subţiate foarte. Parâma şi odgonul care ne priponeau bacul de dană nu izbuteau să anihileze tangajul ce cuprinsese bacul. Pe lângă faptul că ne prăvăleam unii peste alţii, ne aducea-n bocancii scorijiţi câte un val călduţ de care nu ne bucuram deloc, deşi demult aveam nevoie de-o baie de picioare. Valul era de dinăuntrul navei. Nu fiindcă ar fi provenit din vreo spărtură oarecare, ci din cu totul alte pricini, nu tocmai aromate. Nu savuram neaşteptata baie, căci unii dintre noi, pierzându-şi echilibrul în beznă şi-n tangaj, au constatat că valul care ne scălda era sărat la gust şi nu era altceva decât urina noastră proprie , sau poate şi a altora, acumulată pe fundul bacului ieşit concav din proiectare . Iată deci cum bezna şi urina argumentau şi celor refractari de câtă preţuire se bucura valoarea-om în axiologia nouă propusă de marxism: ne conservăm în saramura proprie."[13]

Normele de muncă au fost concepute în aşa fel încât erau imposibil de îndeplinit, iar nerealizarea lor ducea întotdeauna la aplicarea unor represalii. Tertulian Langa adaugă: „Mănuşi n-aveam, fulare nici, căci ne-am fi protejat cu ele vinetele degete-ngheţate. Suflam în palme, ni le băgam în sân atât cât le puteam răbda atingerea-ngheţată, când profitam de faptul că bravii de miliţieni, în şube stăteau adăpostiţi de cealaltă parte a digului. Lucram mereu cu spatele la crivăţ, să nu ne biciuiască faţa, nebărbierită şi încărcată cu ţurţuri mici de gheaţă născuţi din aburii de respiraţie. Simţeam cum fiecare ţurţure crescând sau concrescând cu cel învecinat trăgea de firul său de barbă, ca o pensetă, dar nu rapid, ci lent, până când în sfârșit firul ieșea din rădăcină. Mai încercam noi, cu un gest energic, să dăm jos de pe față cristalele de gheață, dar când cădeau, cădeau cu fir cu tot și nu rareori trăgeau cu ele mici stropi de sânge."[14] Pe lângă normele grele de muncă și condițiile imposibile de trai, lipsa hainelor era un alt aspect cu care s-au confruntat deținuții: „Cagule nu aveam ca să ne protejăm obrajii, iar pentru mâini nu aveam decât o subsuoară care se-nfiora de mâinile crunt geruite de cozile de

[11] Tertulian Langa, *op. cit.* , pp. 137-138
[12] *Ibidem*, pp. 137-138
[13] *Ibidem,* p. 348.
[14] *Ibidem,* pp. 433-434

la hârlețe. Suflam în palme să ni le încălzim, dar ni se umezeau curând și ne miram ce repede, pe degete, abureala se transforma în pudră argintie sub care se străvedea albastrul vinețiu al pielii. Sinistră frumusețe, dar totuși frumusețe!am încercat să măsurăm temperatura scuipând în aer ca să vedem dacă în zbor saliva va-nghețа ca-n iernile siberiene. Am mai văzut-o și pe asta! Nebiruiți de frig, cu nesecat umor, ne amuzam de propriile noaste chinuri."[15]

Contrar tuturor circumstanțelor, s-a demonstrat că indiferent de cât de inumane au fost condițiile în care au fost ținuți deținuții, nu au reușit să îi convingă pe aceștia să cedeze. Comuniștii erau euforici și animați de ideea că prin desființarea fizică a deținuților victoria le era asigurată, dar succesul nu a fost garantat. De foarte multe ori au fost înspăimântați de rezistența și de dârzenia de care s-a dat dovadă.

În perioada comunistă au avut loc numeroase acte de agresivitate și violență. Episoadele de brutalitate trăite de către foștii deținuți în spațiul concentraționar comunist au fost fără precedent în istoria României. Tertulian Langa a îndurat numeroase momente de tortură, de violență și chin care au fost îndreptate asupra sa: „fără să pot opune rezistență, mi-au pus pe dreapta o cătușă, apoi pe stânga alta; dar nu în față, ci la spate. Pe sub cătușe au petrecut de neînțelesul ștreang ce atârna de sus. Au tras de ștreang și atârnam de el, fără s-ating cimentul. Scurgându-se minute sau ore nesfârșite, sub greutatea corpului, părea că mâinile îmi ies din umeri. Zvârliți ca dintr-o catapultă, ca prinși de un delir, hingherii s-au năpustit spre mine și au început să dea cu lanțuri. Nu bâte. Nu cabluri și nici vână de bou, ci lanțuri. Din fericire nu prea groase ca să îmi rupă oasele, ci tocmai potrivite ca să pătrundă-n carne."[16].

Fostul deținut precizează că unii gardienii erau foarte încântați de chinurile la care îi supuneau pe deținuți și le făcea plăcere să-i tortureze: „Părea că râd în timp ce mă loveau; sau, poate erau beți. Simțeam că nu pot respira. Senzația de sufocare îmi gâtuia durerea. Mai mult decât bătaia mă chinuia cumplita neputință de a respira în voie. Nu îmi mai funcționau plămânii. Oricât mă străduiam, nu reușeam să trag măcar un firicel de aer. Părea că biciuitul cu lanțuri tocmai asta urmărea: un țipăt ca de nou-născut, care să-mi declanșeze respirația. Apoi, mi s-a părut că văd pe un cer imens de smoală, un NU din flăcări, uriaș, și m-am pierdut în beznă..."[17]

Comuniștii aveau o obsesie permanentă de a-i determina, de a-i obliga să vorbească pe cei anchetați și încarcerați. Agresivitatea ieșită din comun a acestora a fost provocată de refuzul deținuților de a nu vorbi și de a răbda. În acest fragment, Tertulian Langa evidențiază disperarea torționarilor de a-l obliga *să spună*: „Din frământările interioare m-a smuls brutal o lovitură nu prea puternică dată în creștet cu săculețul enigmatic. Nu am băgat de seamă când dispăruse săculețul de pe masă. Deconcertat, neliniștit, muncit de întrebări, mi-am întrebat cu ochii din nou anchetatorul. Nu a răspuns nimic. Apoi, o nouă lovitură, cam de aceeași calitate. Nu era dureroasă, dar mă cam zdruncina. Celei de-a treia lovituri anchetatorul i-a suprapus cuvântul spune. Aceasta, de vreo zece ori. Ciudatele lovituri cu sacul se succedau, cu regularitate ca de metronom, la interval de circa trei secunde."[18]

În pofida bătăilor și a torturilor la care a fost supus, deținutul a optat să tacă, a luptat să nu scoată nici măcar o vorbă sau un urlet de durere, chiar dacă loviturile se întețeau: „Când am ajuns la circa 50-60 de lovituri și de porunci sincrone «spune!», obsesive, fără să mi se spună ce trebuia să spun, ca unul care parcursesem și studii de psihologie, am înțeles ușor că este vorba de o încercare de a mi se induce ideea fixă că trebuia să «spun», să spun orice aș fi întrebat, să mă supun hipnotic poruncii de a spune n, fără deliberare, fără discernământ, ei socotind că rângile și cablul m-au înmuiat destul, că îmi voi căuta salvarea în a răspunde la tot ce mi se cere. Și, întrucât nu era cin e să mă asculte ce ar fi trebuit să spun , dar și fiindcă am rămas cu bandă adezivă pe buze, îmi era limpede că acum nimeni nu aștepta răspuns și că

[15] *Ibidem,* pp. 433-434
[16] *Ibidem,* p. 56
[17] *Ibidem,* p. 56
[18] *Ibidem*, p. 64

inducerea ideii fixe de a spune va continua un timp nedefinit, știut doar de manipulatorii mijlocului de implantare a ideii de a spune."[19]. Tertulian Langa a considerat că nu avea dreptul față de conștiința sa să nu se lupte sau să rămână pasiv sub banda adezivă. Acesta a mărturisit că la fiecare lovitură pe care o primea și la fiecare „spune!" el răspundea în minte „nu spun!".

Foarte mulți foști deținuți nu au evidențiat vreodată tentația de a se răzbuna, ocazie cu care au dovedit înțelepciunea și aderarea la spiritualitate. Depoziția lui Tertulian Langa rămâne memorabilă. Acesta a răspuns cu hotărâre în momentul în care a fost întrebat dacă are regrete: „Nu! Dimpotrivă, am o mare recunoștință. În primul rând pentru capitalul de jertfă pe care mi l-a dat Dumnezeu. Și consider că jertfa aceasta mi-a cerut-o Dumnezeu și am acceptat-o cu toată seninătatea. [...] Și sunt recunoscător pentru faptul că am avut ocazia să-mi ispășesc păcatele, pentru că afirm, cu toate că sunt credincios și s-ar părea că prin aceasta eu n-am păcătuit, dimpotrivă, ca toți oamenii am păcătuit și eu, și Dumnezeu mi-a dat prilejul să ispășesc în închisoare ceea ce, poate, ar fi trebuit să ispășesc în veșnicie și pe veșnicie. [...] Închisoarea pentru mine nu a fost o antecameră a infernului, ci a fost, sper, una a raiului."[20] Aceleași răspunsuri ferme au fost date de Tertulian Langa în momentul în care a fost întrebat dacă are resentimente față de cei care l-au torturat și i-au provocat suferință: „Am resentimente înțelegând cuvântul în alt sens. Din sentimentele negative pe care le-aș fi avut pentru cineva s-a născut re-sentimentul iubirii. Și mă rog pentru cei ce m-au chinuit, mă rog pentru cei ce mi-au făcut rău. [...] Pentru mine suferința nu este un cuvânt de bibliotecă: este o realitate trăită. Toți vorbim despre suferință sau despre iubire, dar niciunul nu iubim în mod curat și nu suferim în mod curat. Atunci, față de aceste persoane care m-au chinuit, care m-au bătut, nu numai că nu am resentimente, dar mă rog pentru ei."[21]

În memoriile sale despre perioada petrecută în spațiul carceral, Tertulian Langa abordează și conceptul iertării. Acesta mărturisește: „Voiam să-mi iert călăii ca pe unii care nu au știut ce fac. Erau și ei bieți orbiți de ură, din ura drăcește-nsămânțată în conștiința lor de *cea mai nobilă orânduire socială existentă în lume:* socialismul lui Marx, Engels și Lenin, cel înălțat la cele mai înalte culmi de marele Stalin, cum li se îndoapă mințile cursanților de la învățământul de Partid. Ca înghețat cu mintea în strașnicul sistem de fier, nu mai vedeam nicio ieșire decât să mă încredințez lui Dumnezeu, căci ceea ce la oameni nu este cu putință, la Dumnezeu e cu putință."[22]

Încercările la care au fost supuși deținuții nu au fost puține, însă mulți au conturat un model de gândire bazat pe credința în Dumnezeu și au aderat la un comportament moral și uman în anii de detenție. Concepția despre morală a lui Tertulian Langa se conturează astfel: „Moralitatea este un atribut esențial ființelor umane, la fel cum le e specific lor și faptul că merg pe două picioare și au postură verticală. E patrimonial genetic specific speciei umane. Și tot așa, de când există o umanitate, există și o regulă morală care se naște ca parte a patrimoniului său rațional genetic. Este deci falsă afirmația că morala ne-ar proveni din cer, de la vreun eu sau de la Dumnezeu. Omul și-a elaborat codul moral, pornind de la experiența personală și cea a vieții sociale, norme valabile și pentru individ și pentru societate."[23] Preotul menționează că morala este autentică doar când este practicată prin respectarea legilor divine cu responsabilitate și liberă voință.

Concepte morale precum voința, curajul, demnitatea sunt greu de cuantificat, deoarece fiecare persoană le percepe în mod diferit. Ideologia impusă de comuniști a promovat distrugerea autonomiei și a voinței, însă deținuții s-au luptat cu toate puterile să împiedice acest plan, făcând lucruri care au fost acționate din proprie inițiativă, de propria voință cu un minim

[19] *Ibidem*, p. 64
[20] Interviu cu Tertulian Langa în Cosmin Budeancă (coord.), *Experiențe carcerale în România comunistă II,* pp. 148-150
[21] *Ibidem*, pp. 148-150
[22] Tertulian Langa, *op. cit.* p. 48
[23] *Ibidem,* p. 162

de influență în ceea ce privește hotărârile lor. Comunismul a urmărit suprimarea principiilor și a valorilor morale și au răspândit dispreț și indiferență. Numeroși deținuți au fost modele de voință, de demnitate și de curaj și au contribuit la salvarea celor care au fost mutilați din punct de vedere spiritual de teroare și de tortură.

Calitatea voinței stă alături de demnitate. Tertulian Langa este unul dintre foștii deținuți care își transformă mărturia într-o ființă care ascultă, vorbește și se vindecă prin confesiune, împreună cu cititorii. În cartea *Trecând pragul tăcerii,* acesta redă discursul unui doctor, și anume amprenta pe care a lăsat-o în sufletul lui ceea ce medicul i-a spus: „Ești încă tânăr și ia aminte: nu sta culcat cu niciun preț! Te miști necontenit! A nu mișca aici înseamnăa accepta să mori. Nu scapă cu viață decât bărbatul cu voință. Nu te speria: vor să ne lichideze, dar noi avem voința să trăim. Este o datorie. Și vom trăi! Însă vor supraviețui numai acei care refuză moartea, aceia care au voință. Conflict de cremene între voințe. Tu luptă-te cu frigul! Luptă-te cu moartea! Ești tânăr. Ai voință. Te așteaptă soția și copilul. N-ai dreptul să îi părăsești. Mai stăm de vorbă…”[24]

Pentru a rezista și pentru a nu ceda întrebărilor aberante, anchetelor, bătăilor, era nevoie de putere morală și fizică. Toate instrumentele folosite de torționari aveau scopul de a anula principiile morale și personalitatea deținuților și de a-i duce într-un stadiu deplorabil. Tertulian Langa mărturisea că oriunde ar fi, nu se poate anula pe sine și nu se poate dezvăța de ceea ce întotdeauna și-a dorit să fie, un om al adevărului și al dreptății: „La modul general vorbind, conștiința este cunoașterea interioară pe care o avem despre noi înșine, un fel de autopercepere a ceea ce suntem. Știm că existăm, că mergem și că ne dăm seama pentru ce. Un om care a leșinat, un om aflat în comă își pierde cunoștința cu forma ei superioară, conștiința, nimic nu mai cunoaște despre sine: nu mai gândește și nu mai simte, parcă ar fi un bolovan, un nor ori o frunză care piere. Acesta își redobândește conștiința atuncea când revine la cunoaștere.”[25]
Acesta oferă o definiție impresionantă a conștiinței, din perspectiva sa: „conștiința morală este acea facultate prin care un om poate să formuleze o judecată de valoare asupra actelor sau a proiectelor sale; sau, altfel spus, ea este capacitatea de a distinge binele de rău și de a alege liber între ele. Despre cel care alege răul, deși îl recunoaște ca atare, spunem că are o conștiință viciată, rea, iar despre cel care alege binele pe care i-l recomandă rațiunea sănătoasă spunem că este un om de conștiință, chiar dacă fără voia lui se poate înșela. Deci, conștiința morală este rațiunea care ne dictează hotărârile, angajându-ne în noi înșine față de Dumnezeu sau față de aproapele.”[26]

În continuarea acestei idei, Tertulian Langa intenționează să sublinieze faptul că „lipsa coloanei vertebrale, absența unei educații care să ne formeze conștiința morală, demnitatea și verticalitateaau modelat docilitatea față de orișice putere, docilitate care e calea sigură de marginalizare planetară și de a părăsi istoria ca neam.”[27]
Măsurile adoptate de sistemul dictatorial comunist nu au avut ca țel o dominare pe termen scurt, așa cum sperau toți deținuții, ci s-a urmărit oprimarea libertății prin intermediul unui sistem coercitiv, descompunerea societății civile prin transformarea ei în totalitate, anularea oricărei încercări de rezistență împotriva regimului. „Omul nou” a devenit de nerecunoscut, nu mai poate fi numit „seamăn”, conceptul de prietenie a ajuns să fie transfigurat total, deoarece oricine, în orice moment putea să devină turnător, un susținător al regimului comunist. Unii au trădat din convingerea că au săvârșit binele general, alții pentru a obține anumite avantaje în diverse circumstanțe.

[24] *Ibidem,* p. 149
[25] *Ibidem*, pp. 166-167
[26] *Ibidem*, pp 166 167.
[27] *Ibidem* pp. 284-285.

BIBLIOGRAPHY:

1. Budeancă, Cosmin, (coord.), Lascu, Andrei, Matei, Alexandru, Mureșan Alin, Petre, Constantin, Sandu, Adrian, Vasilescu, Constantin, *Experiențe carcerale în România comunistă*, volumul II, Editura Polirom, Iași, 2008
2. Budeancă, Cosmin, (coord.), Lascu, Andrei, Matei, Alexandru, Mureșan Alin, Petre, Constantin, Sandu, Adrian, Vasilescu, Constantin, *Experiențe carcerale în România comunistă*, volumul III, Editura Polirom, Iași, 2009
3. Langa, Tertulian, *Trecând pragul tăcerii. O carte document,* ediţia a doua, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuş, 2009
4. Manolescu, Ion, *Literatura memorialistică,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1996
5. Langa, Tertulian, *Trăind şi supraviețuind sub ateismul comunist*, în „Memoria", nr. 42, 1/2005
6. ****Dicţionarul penitenciarelor din România comunistă (1945-1967),* Andrei Muraru, Editura Polirom, Institutul de Investigare a Crimelor comunismului, 2008
7. ****Dicţionar. Victimele terorii comuniste. Arestaţi, torturaţi, întemniţaţi, ucişi.* Coordonator Ioniţoiu, Cicerone, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 2000, vol. 1-9
8. www.memoria.ro

THE CAUSE OF MIHAI EMINESCU'S DOUBLE

Andreea-Ionela Cîrstea
PhD Student, University of Craiova

Abstract:Mihai Eminescu used the motif of the double in several of his works, especially the Gothic-inspired poem Gemenii, one of the posthumous poems recognized by critics such as Ion Negoițescu and Perpessicus as being of first-rate value, no less than the great early creations of the poet. Eminescu drew on the aesthetic and philosophical models of European Romanticism - familiar with authors such as Hoffmann, whose work features the motif of the double in works such as The Devil's Elixirs and The Sandman, and Lord Byron, whose poem Oscar de Alva inspired the poem in question. The text use the recurring Romantic motif of the double and constructs a symbolic opposition between two twin brothers with radically different personalities. The climax of the text, placed deliberately at a wedding and coronation feast—a moment of the utmost importance after which Brigbel's diabolical plans would have been realized, becomes the right time for his guilt to be made public, for his ideals to be destroyed. Here, Sarmis the wronged twin returns, interrupting the feast of Brigbel, his twin brother who has stolen both his throne and his beloved. The curse pronounced has a profound resonance: Brigbel is condemned to never again recognize himself. This curse attacks the unity, the coherence of identity—a core concern of Gothic literature. Thus, while in the first instance the theme of the double is illustrated by the twins Sarmis and Brigbel, in the last instance the double is illustrated by Brigbel and his shadow, which he is literally frightened of and considers as another.

Key Words: double, twin, Romantic, identity, curse.

Mihai Eminescu a utilizat motivul dublului în mai multe dintre operele sale, remarcându-se în mod special poemul de inspirație gotică *Gemenii*, unul dintre poemele postume recunoscute de critici ca Ion Negoițescu și Perpessicus ca fiind de primă valoare, cu nimic mai prejos față de marile creații antume ale poetului. Pe latură romantică izvorul de inspirație artistică eminesciană se găsește, după G. Călinescu, în opera unor iluștri scriitori din literatura universală, printre care Ludovico Ariosto- Italia; Goethe, Hoffmann, Novalis, Wieland, Schiller, Tieck, Jean Paul-Germania; Cyrano de Bergerac, Rousseau, Lamartine, și Th. Gautier- Franța, Lordul Byron-Anglia, dar și E.A. Poe-Statele Unite ale Americii. Unii dintre aceștia fiind recunoscuți și pentru filiera gotică din opera lor, precum Ernst Theodor Amadeus Hoffmann- autorul celebrelor romane *Elixirele diavolului* și *Omul de nisip*; Ludwig Tieck cu *Der Blonde Eckbert, Runnenberg*; Th. Gautier- *Clarimonde*; Lordul Byron cu mai multe dintre operele sale, în special *Manfred*; E. A. Poe- autor a numeroase scrieri de factură gotică precum *Pisica neagră, Berenice*, etc. Astfel Eminescu nu era străin de goticul romantic care se manifesta în Europa.

Motivul dublului apare la Eminescu și în nuvela fantastică *Avatarii faraonului Tlà*, unde un bătrân bogat renunță cu generozitate la mâna unei fete tinere și frumoase care iubea pe altcineva și-i dă și o parte din averea lui. După această scenă vede un bătrân care pe lângă că prezenta un aspect identic cu al său, visa că el facuse ceea ce, de fapt, făcuse celălalt.

„El se întoarse repede, intră într-o odaie slab iluminată unde dormea în pat un bătrân care, trăsură cu trăsură, era el. Haine ca ale lui erau așezate pe scaun... bătrânul visa adânc... "Da, da! zicea el prin somn... nu vă uimiți... renunț la mâna donei Ana... îi dăruiesc jumătate din averea mea".— Visează ceea ce eu am făcut, zise el încet. Cu atât mai bine... cu atât mai bine..."

Fără a fi gotică această nuvelă fantastică prezintă unele trăsături din acea zonă literară, lipsește însă terifiantul și atmosfera sumbră fără de care nu se poate vorbi de un text gotic.

Analizând nuvela *La ţigănci* de Mircea Eliade, criticul Eugen Simion explică de ce nu avem de-a face cu un text gotic în ciuda aparențelor. „Eroul lui Eliade este suspect de calm, niciuna dintre întâmplările nefirești prin care trece nu-l tulbură atât de tare încât să devină anxios. (…) La prozatorii fantastici de tip gotic (la Hoffmann și chiar la Poe), fantasticul e o floare a nopții, enigmaticul are nevoie de complicitatea întunericului și a ceții, în nuvelistica lui Eliade totul se petrece la lumina zilei." (Simion, 2002 : 237) Aceste afirmații se potrivesc și în cazul nuvelei eminesciene, în care cu toate că întunericul, noaptea, luna apar, ele nu construiesc o atmosferă sufocantă, nu creează frică și reacții disperate, ci doar un cadru romantic pentru întâmplări. Protagonistul nebun se trezește noaptea în cimitirul în care fusese îngropat prematur, această coborâre simbolică în infern va avea urmari substanțiale: mintea îi va redeveni lucidă și își va însuși în mod mecanic personalitatea unui individ sus-pus, va intra pur și simplu într-o lume care părea că-l așteaptă și din care nu s-ar fi zis că lipsise vreodată. Motivele dublului, nebuniei, jocului cu identitățile și înmormântarii premature sunt lipsite totuși în text de o dimensiune întunecoasă, sunt la fel de firești ca o întâlnire cu un balaur într-un basm.

De asemenea, nuvela *Sărmanul Dionis*, adevărat text de referință eminescian, prezintă motivul dublului, în special ca imagine al unui al doilea sine temporal (concept definit de Carl F. Keppler), personajul principal fiind prezentat în două perioade de timp distincte sub două identități diferite: Dionis, un copist sărac cu o cultură vastă și Dan, un călugăr din vremea lui Alexandru cel Bun. Celelalte personaje principale ale textului, dezvoltă și ele această identitate scindată, Maria, vecina sa, de care este îndrăgostit este aceeași cu cea din trecut, iar anticarul Riven este maestrul Ruben. Personajele sunt prezentate ca având în propriul sine un șir de euri istorice, Dionis devine conștient de două dintre aceste acestea și afirmă „acum am doi oameni cu totul deosebiți în mine." Totul pornește de la ideea că sufletul omului e veșnic, dar numai „bucată cu bucată," Eminescu preia ideile de relativitate a timpului și de metempsihoză din filosofia indiană, după cum arată studii precum *Proza literară a lui Eminescu şi gândirea indiană*, scris de Amita Bhose. Ambele nuvele, *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlà* au în centru ideea unui individ metafizic/archaeu a cărui existență fragmentată este totuși eternă și se manifestă prin intermediul avatarurilor sale.

G. Călinescu consideră că în Sărmanul Dionis- dar această concluzie ar putea fi valabilă și pentru nuvela Avatarii faraonului Tlà- „ Gîndul central e schopenhauerian și constă în aceea că în afară de existența ideilor în speță, ce se încorporează veșnic, se recunoaște și o idee specială a eului, un individ metafizic ce stăruiește etern prin multiplicitatea formelor concrete prin care trece. (Călinescu, 1982: 457).

Poemul *Gemenii* are o complexitate aparte și aduce în centrul său o problematică tenebroasă specifică goticului, surprinzând o atmosferă medievală cu farmec supranatural prin apariția unui castel luminat de lumânări, a unui rege viu și a unuia mort, acesta din urmă un posibil simbol, în acest caz, al unei părți învinse a sinelui.

S-a observat în critica literară frecvența motivului literar al regelui din raclă. Mircea Cărtărescu vorbește despre scindarea eului poetic în cazul „romanticului de acum mai bine de un secol (Cărtărescu, 1991: Cuvânt Înapoi) în dublul erotic feminin reprezentat de femeia rece și dublul thanatic –regele din raclă aflat în centrul unui castel sau al unei piramide: „Intri-nuntru, sui pe treaptă,/ Nici nu ştii ce te aşteaptă./ Când acolo! sub o faclă/ Doarme-un singur rege-n raclă." (Cu gândiri și cu imagini).

1.1.Poemul Gemenii- o dublă interpretare

Poemul *Gemenii* de Mihai Eminescu se pretează unei duble interpretări: pe de o parte poemul poate face referire la un „dublu obiectiv" (Rogers), adică poate prezenta două personalități distincte: Brigbel și Sarmis, doi frați gemeni cu personalități situate la poli opuși. În acest caz poemul prezintă ulterior o poveste de uzurpare specifică genului gotic în tradiția lui Horace Walpole- *Castelul din Otranto* (în care toate întâmplările stranii și tragice urmăresc

în ultimă instanță redarea coroanei în mâinile posesorului de drept) și Ann Radcliffe- *Misterele lui Udolpho* (unde Montoni încearcă prin metode necistite să-și însușească averea lui Emily). Castelul întunecat, prezența unui corp neînsuflețit, crima, apariția ulterioară a fantomei fratelui ucis care vine să se răzbune postmortem pe fratele ucigaș, rostirea imprecației și materializarea ei imediată sunt tot atâtea convenții gotice.

Într-o altă interpretare, mai puțin fundamentată totuși, avem de-a face cu un dublu subiectiv (divided self, Rogers), poemul prezentând în acest caz o luptă interioară între bine și rău. Astfel, văzându-se cu o putere mare, regele cade pradă unui conflict interior, generat de tentația corupției și duce o luptă interioară distrugătoare asemănătoare cu aceea expusă în nuvela gotică *Ciudatul caz al doctorului Jekill și al domnului Hide* de Robert Louis Stevenson. În favoarea acestei interpretări este faptul că Brigbel reprezintă răul în formă pură, fără niciun principiu moral, fapt care duce într-un fel cu gândul la o latură reprimată, un fel de domn Hyde care ia puterea, de asemenea, pentru această interpretare este relevant și versul *Ca umbra cu ființa ei amândoi s-asemăn*, unde utilizarea conceptului de umbră aduce ideea de sine neautentic. Carl Jung consideră umbra partea inconștientă a personalității noastre, partea pe care nu o acceptăm și pe care nu o recunoaștem și tratează conceptul în mai multe dintre lucrările sale**.** În anumite texte literare cuvântul e folosit cu sensul de spirit, fantomă, se vorbește și de lumea umbrelor, alteori cuvântul se referă la degradarea unei ființe sau a unui lucru, când se spune de exemplu că ceva/ cineva mai este doar o umbră din ceea ce a fost. Astfel că umbra nu este niciodată echivalentul perfect a ceva, pe de o parte, iar pe de alta, este sugerată ideea de dependență, căci ea nu poate exista pe cont propriu. În unele opere literare, umbra – în sensul de latură întunecată a personalității capătă identitate proprie și încearcă să ia locul sinelui autentic cum se întâmplă în povestea intitulată *Umbr*a Hans Christian Andersen. În poemul *Gemenii* pe această linie de interpretare avem de-a face cu o lupta interioară între umbră și eul autentic, care se soldează inițial prin victoria umbrei, dar peste care revine la un moment dat, deși părea distrusă complet, partea morală, plină de reproșuri și de blesteme fapt care conduce la un nou conflict interior puternic care are ca rezultat autodistrugerea. Poemul beneficiază și în această interpretare de o serie de invariante gotice precum: cadrul nocturn, castelul prezentat în semiobscuritate, tema dublului, sinuciderea. Astfel, dacă acceptăm ideea de dublu subiectiv avem în față un om care luptă cu tendința de a-și pierde reperele morale, fapt explicabil pe de o parte pentru că dorește mai multă putere, iar pe de altă parte pentru că un individ situat la putere ajunge mai greu să fie tras la răspundere, această din urmă situație este exemplificată de Platon prin mitul inelului lui Gyges.

Sub aspectul morții unei părți a sinelui poemul *Gemenii* poate realiza o corespondență cu poezia Melancolie, în care moartea sinelui apare ca expresie a detașării, percepută ca absență și înstrăinare de propriul sine: „ Și cand gândesc la viața-mi, îmi pare ca ea cură, /Încet repovestită de o străină gură,/ Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost./ Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost/ De-mi țin la el urechea - și râd de câte-ascult/ Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.”

Oricum ar sta lucrurile, tema textului este dorința de putere și marea ei capacitate de a corupe. Cel mai probabil, însă, avem de-a face cu un dublu obiectiv, un individ care își dorește să ajungă la putere și săvârșește în vederea scopului său o crimă, situație frecventă în operele lui Shakespeare, scriitor considerat a fi un fel de muză pentru autorii gotici, care uneori, ca în cazul lui Horace Walpole și-au exprimat în mod direct admirația pentru marele dramaturg.

În cadrul poemului este reprezentativ și monologul machiavellic al lui Brigbel care preamărește răul fundamenându-și părerile prin exemple menite să-i scuze lipsa de conștiință. Monologul interior ne permite să vedem lumea prin ochii unui personaj corupt, criminal și monstru uman – cinstea și corectitudinea nu pot aduce nimic bun, viața nu oferă nicio răsplată, iar moartea nu face nicio diferență, Brigbel oferă un fel de rețetă a fericirii, se pune pe sine în rolul unui sfătuitor care știe ce e corect.

Acest dublu demonic așa cum este prezentat în text, face parte din categoria monstrului uman despre care a vorbit Foucault în lucrarea sa *Abnormal* în care a susținut, un fapt extrem că interesant și anume că acesta este cu mult mai crud și mai periculos decât un monstru fantastic. Dublul demonic își găsește rival în eul autentic și de aceea, dorind să trăiască el viața hărăzită celuilalt îl ucide pentru a-i lua locul, dorind să-i ia nu doar tronul, cum ar fi fost de așteptat, ci și soția, pe Tomiris.

1.2.Abjecția în poemul eminescian

Tomiris simte la adresa lui Brigbel repulsie și iubire. În dialogul dintre Brigbel și Tomiris, ea insistă pe ideea că privirea lui îi este de nesuportat și că are asupra ei un fel de putere hipnotică „(…)ochiul tău mă-ngheață./Ce mă privești atâta? A ta căutătură/ Mă doare (…)/Ce ochi urât de negru! cum e de stins și mort!/Închide-l, ah, închide-l - privirea ta n-o port... /(…) /Și te urmez ca umbra, dar te urmez ca-n somn./ Simt că l-a ta privire voințele-mi sunt sterpe,(…)// El o cuprinde... Faţa ei albă-atuncea piere ei/ Și gura ei se şi stringe de-o stranie durere./ Ea ar țipa și glasul în gât i se îngaimă... / Ea îl sorbea cu ochii deși murea de spaimă.../ (…) (Eminescu, 1908: 214)

Iubirea pe care o trăiește Tomiris cu Brigbel este, de fapt, o versiune degradată a iubirii pe care o trăise cu Sarmis. Dubla ipostază în care apare iubirea în text-iubire ideală/ iubire degradată, asociată cu repulsia demonstrează prin contrast firea distinctă a celor doi frați gemeni. Repulsia asociată cu atracția este un amestec frecvent întâlnit în ficțiunea gotică în legătură cu personajele negative mai mult sau mai puțin supranaturale. Julia Kristeva definește conceptul de abjecție în lucrarea ei *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982) în care exemplifică prin intermediul literaturii și nu numai diversele situații, imagini care provoacă abjecția, aducând în discuție și reacția omului în fața acestora. Prin intermediul fascinației omul este atras spre ceva ce recunoaște a fi rău, dar de la care nu-i este ușor să se sustragă la fel cum în Odiseea exista pericolul ca sirenele să îi ademenească pe marinari să se arunce în apă, în ciuda faptului că știau dinainte că acest gest le va aduce moartea. Fascinația are ca efect un conflict interior puternic, o neconcordanță a sinelui cu sinele, o dizarmonie pentru că tentația apare pentru ceva condamnabil, ceva care te scoate în afara ordinii.

„Se profilează, în abjecție, unul dintre acele revolte violente, întunecate ale ființei, îndreptate împotriva unei amenințări care pare să emane dintr-un exterior sau interior exorbitant, ejectat dincolo de sfera posibilului, tolerabilului, gândibilului. Ea se află acolo, destul de aproape, dar nu poate fi asimilată. Ea imploră, îngrijorează și fascinează dorința, care, totuși, nu se lasă sedusă. Înspăimântată, dorința se îndepărtează; bolnavă, ea respinge. O certitudine o protejează de rușine - o certitudine de care este mândră o ține. Dar simultan, la fel, acel impuls, acel spasm, acel salt este atras spre un altundeva pe cât de tentant, pe atât de condamnat. Fără încetare, ca un bumerang imposibil de scăpat, un vortex de convocare și respingere îl pune pe cel bântuit de el literalmente în afara lui.” (Kristeva, 1982 : 1)

Abjecția în cazul poemului poate avea ca și cauze impuritatea/răutatea absolută a lui Brigbel care îl transformă într-un paria, dar și aspectul său cadaveric: era galben la față și avea ochii *stinși.* Din acest punct de vedere, Brigbel prezintă o aură supranaturală întrucât simbolizează în text răul absolut, generează atât fascinație, cât și repulsie și are privire hipnotică (fapt sugerat în versurile: *Și te urmez ca umbra, dar te urmez ca-n somn*/ *Simt că l-a ta privire voințele-mi sunt sterpe*), el se încadrează perfect în categoria antagoniștilor gotici. Hipnoza este un motiv recurent în ficțiunea gotică întrucât afectează liberul arbitru și atacă astfel identitatea personală creând tensiune și mister. În poemul *Gemenii*, accentul nu cade totuși prea mult pe hipnoză și nici nu o prezintă în varianta sa de știință ocultă, așa cum apare în celebrul roman gotic victorian *Dracula*[1] scris de Bram Stocker unde doctorul Van Helsing

[1] Hipnoza apare în romanul Dracula ca efect supranatural sau ca efect al fascinației când se vorbește despre ochii hipnotici ai acestuia.

o hipnotizează pe Mina pentru a afla informații despre vampir. Hipnoza în cadrul poemului eminescian intră mai mult sub incidența fascinației. Tomiris nu e de acord ea însăși cu ceea ce face, se neagă, dar nu se poate controla. În ficțiunea gotică aceast formă a iubirii mai este întâlnită. De exemplu, în romanul lui Charles Maturin, *Melmoth rătăcitorul*, Imalee simte și ea în același timp atracție și repulsie față de Melmoth, un individ blestemat.

1.3.Apariția terifiantă a spectrului și puterea imprecației

Fantoma lui Sarmis apare la ospățul de nuntă al fratelui său, dar nu ca prezență bănuită, nesigură, ci ca figură clară, vizibilă, puternică care produce frică. Fantoma, apariție supranaturală, traversează granița dintre viață și moarte și este descrisă în text ca având fața galbenă și gura vânătă ceea ce aduce ideea de descompunere. Aceasta ține un discurs despre nedreptatea care e în lume, despre frumusețea lui Tomiris cu care trăise o dragoste ideală și pe care nu e supărat întrucât o consideră deja pedepsită prin faptul că acum trăiește o iubire degradată. Critica literară a identificat în poemele eminesciene ecouri biografice, astfel de cazuri de trădare în dragoste asociindu-se cu „un moment depresionar al romanului veronian“ (EdP II, 147 apud *Eminescu. Versuri din manuscrise*, ediție de Ioana Bott și Cătălin Cioaba, pag. 251). În final, Sarmis își blesteamă fratele, toate blestemele sale ducând la ideea de înstrăinare de propriul eu, pe care să nu-l mai recunoască și să-l perceapă cu frică, ca fiind aducător de moarte. Astfel, dacă în prima instanță tema dublului este ilustrată prin gemenii Sarmis și Brigbel, într-o ultima fază dublul este ilustrat prin Brigbel și umbra sa de care se sperie la propriu și pe care o consideră un altul. Finalul este surprinzător întrucât sinuciderea apare nu ca o faptă voluntară, ci ca un act de confuzie. Nerecunoașterea propriei umbre, înstrăinarea de propriul eu, frica de zgomotul produs de proprii pași creionează perfect conceptul de unheimlih (Freud, *Das Unheimliche*) care presupune exact această trecere de la familiar la nefamiliar care produce frică. Această nerecunoaștere a familiarului care devine astfel sursa de frică apare și în povestirea gotică *Omul de nisip* scrisă de E.T.A Hoffmann, pe care o analizează Freud.

Prin intermediul blestemului, Sarmis își face dreptate. În partea a treia a poemului suntem întâmpinați de Brigbel, care, deși singur, se crede în pericol, își consideră propria umbră ca fiind un altul și începe cu aceasta o luptă pe viață și pe moarte. Blestemul se înfăptuiește pas cu pas. „- O Sarmis! luptă lungă, grozavă e 'ntre noi!/ «Ce fugi ? Ce fugi? Nu vezi tu la luptă că te chem?/ «Nu crede cum că tremur, nu crede că mă tem»!/ Ş'atuncea iar răsare şi faţa-i slabă piere,/ Şi ochiul fix se uită, cu spaimă şi durere:/ «O inima mea laşă, de ce 'nlemneşti în sîn, -/ «Sfirşeşte! Şi pumnarul îmi scap'acum din mâini.., |/ «Dar îl voi stringe: bine... Stai — stai, nebun mişel !.../ Loveşte crud odată şi cade mort... Brigbel.” (Eminescu, 1908: 218)

Poemul postum, Gemenii, păstrează convențiile genului gotic prin punerea în centru a dualității dintre bine și rău, prin ideea de păcat și de pedeapsă, prin supranaturalul terifiant, dar le și depășește prin prezența zeilor dacici, în frunte cu Zamolxe, zeul suprem. Nedreptatea nu pare să-i supere pe zeii care vin să petreacă la nuntă. Fantoma lui Sarmis se întoarce din lumea umbrelor și își face dreptate printr-un blestem atipic care nu invocă vreo ființă supranaturală, ci doar puterea cuvântului.

BIBLIOGRAPHY:

1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a-II-

a revizuită și adăugită, ediție și prefață de Alexandru Piru, București, editura Minerva, 1982.
2. Eminescu, Mihai, *Poezii postume*, Minerva, Institutul de arte grafice și Editura, Bulevardul Academiei 3, 1908.
3. Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
4. Manolescu, N. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* , col. II, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
5. Rogers, Robert, A Psyhanalitic Study of the Double in Literature. Detroyt: Wayne State University Press,1970.
6. Simion, Eugen, Scriitori români de azi, Vol. I, Ed. Litera Internațional, București-Chișinău, 2002
7. Cărtărescu, Mircea, Eminescu. Visul Chimeric, Editura Litera, București, 1992

A GOTHIC INTERPRETATION OF THE DOUBLE IN E. T. A HOFFMANN

Andreea-Ionela Cîrstea
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The Devil's Elixirs by Ernst Theodor Amadeus Hoffmann is a landmark German Gothic novel that utilizes the double motif. Read from a Gothic angle, the novel presents the impressive power of the devil to play with human destinies, the evil force being the true catalyst of the novel, a force under the influence of which the self loses coherence, is fragmented, the parts of the self being hostile to each other. Within the text the devil's power erupts through two portals: the devil's elixirs and the devil's ravine or chasm. Medardus, the protagonist of the text, has a split personality, which is reflected in both a spiteful human double, Victorin, and a spectral double with an ambiguous attitude. The existence of the latter is sometimes even denied by Medardus himself.

Key Words: Gothic, devil, human double, spectral double, identity.

Dublul este un motiv recurent în literatură, utilizat deseori de scriitori canonici (E.A. Poe, E. T. A Hoffmann, Feodor Dostoievski, Mihai Eminescu etc.). Literatura de specialitate utilizează și termenul german Doppelgänger care însă prezintă câteva nuanțe diferite față de conceptul de dublu. Termenul a fost inventat de scriitorul romantic german Jean Paul Friederich Richter în romanul său Siebenkiis (1796) în care protagonistul eponim ascultă de alter egoul său și scapă de căsnicia sa nefericită simulându-și moartea.

Începuturile acestui motiv stau sub semnul mitologiei și filozofiei. Există o mulțime de studii dedicate temei de la cercetări mai vechi precum: „Duplications of the Self (”Verdoppelungen des Ich”, 1904) de Emil Lucka până la cercetări recente precum L’ombre, le double : psychanalyse, philosophie, théorie littéraire, esthétique de l’art. Bouvier P. Malissard (2005). Studii importante realizate asupra fenomenului dublului în literatură sunt cartea Double. A Psychoanalitic Study de Otto Rank, despre care Ralph Tymms consideră că are o viziune unilaterală întrucât vede în dublu o extensie a unei personaliăți narcisiste și analizează pentru confirmarea tezei sale opere literare care au ca protagoniști personaje cuprinse de tendințe narcisice și a căror personalitate se scindează din cauza acestui dezechilibru interior. Tymms subliniază, deci, acest punct slab al cercetării seminale întreprinse de psihanalistul german Otto Rank:

[Rank] își bazează interpretarea întregii teme a dublului pe teoria freudiană a narcisismului [sic]. Conform acestui punct de vedere, dublul reprezintă elemente de iubire morbidă de sine care împiedică formarea unei personalități fericit echilibrate. (Oricât de convingătoare ar putea fi această teorie ca explicație a lui Schlemihl, posibil a Elixirelor de Hoffmann și, cu siguranță, a lui Dorian Gray de Wilde, ea se aplică cu siguranță mai puțin bine altor câteva exemple ale temei(…). (Tymms, 1949: pp. 40-41)

Conceptul de narcisism, provine din mitul lui Narcis, un tânăr frumos care se îndrăgostește de propria imagine reflectată în apa unui râu. El nu își iubește, deci, sinele interior, nu își apreciază valorile morale, nu are o viziune profundă, ci își iubește imaginea, reflectată în apă, care apare ca un dublu al său. Pentru un om narcisist universul exterior este estompat, preocuparea sa exagerată pentru sine face ca totul sa înceapă și să se sfârșească cu propriul sine, pe care îl iubește ca pe un altul, fiindu-și astfel autosuficient printr-un proces de dedublare. Spre deosebire de Narcis, care devine conștient de frumusețea sa când se privește în apă, Dorian Gray, de exemplu, personajul excentricului Oscar Wilde își conștientizează frumusețea în momentul în care e pusă pe pânză cu măiestrie de un pictor talentat. Momentul revelației e însoțit de spaima că frumusețea sa, deși neprețuită este supusă efemerității, această

spaimă reprezentând motivul pactului faustic. Devenind un dublu al său, portretul, suferă schimbările pe care degradarea morală și trecerea timpului le-ar fi adus adevăratului Dorian Gray. Distrugerea din final a portretului de către Dorian este sinonimă cu sinuciderea. Spre deosebire de alte tipuri de dublu prezentate în alte opere literare, în care dublul acționează, merge, vorbește, interacționează cu eul autentic, e confundat cu acesta de către ceilalți, intră în conflicte externe, dublul lui Dorian nu are în aparență un rol negativ, deși îi demonizează întreaga existență, făcându-l să decadă din punct de vedere moral. Prezența diavolului în Portretul lui Dorian Gray este extrem de subtilă, portretul său reprezintă un dublu demonizat, deși aparent victimă pasivă a faptelor rele ale adevăratului Dorian, întrucât acestea lasă urme asupra înfățișării dublului. Dublul demonizat, apărut în urma unui pact faustic nu este, deci, o prezență pasivă ci una extrem de nocivă, iar conștientizarea rolului său îl determină pe Dorian să încerce să-l distrugă, pentru ca totul să revină la normal.

Tymms consideră că lucrarea Double. A Psychoanalitic Study de Otto Rank și Doubles in Literary Psychology de Ralph Tymms ar trebui studiate în mod complementar, considerate ca un întreg, întrucât Tymms își bazează cercetarea pe lucrarea lui Rank, deși aduce în plus mai multe opere și are o viziune istorică asupra fenomenului.

O altă lucrare importantă pe această temă este The Literature of the Second Self (1972) în care Carl F. Keppler realizează o interesantă clasificare a dublului exemplifiând fiecare categorie cu personaje literare din diferite literaturi naționale. El vorbește de: „al doilea sine ca urmăritor," „al doilea sine ca frate geamăn," „al doilea sine ca iubit," „al doilea sine ca salvator," „al doilea sine temporal" (același personaj prezentat într-o altă perioadă de timp sub o altă identitate cum este în literatura noastră situația personajului Dionis/Dan din nuvela romantică Sărmanul Dionis scrisă de Mihai Eminescu). În cartea sa, el definește dublul, numit de el al al doilea sine ca posedând adesea „o aură de straniu care îl face uneori să pară că aparține unei alte ordini de realitate decât cea a lumii în care se mișcă" (Keppler, Second Self, pag.11) și observă că personajele prezentate în dublură nu își duc existența în mod independent unul de celălalt astfel „în mod central, din momentul întâlnirii dintre primul eu și al doilea eu, sunt preocupate unul de celălalt, există unul pentru celălalt, în bine sau în rău." (idem, pag. 12) După cum observă și Gordon Slethaug motivul dublului este apt să susțină un număr infinit de opere literare datorită neîntrecutei sale versatilități.

Dublul nu este întotdeauna o ființă supranaturală sau una creată cu ajutorul științei, întrucât se vorbește de motivul dublului și în cazul fraților gemeni care în literatura gotică capătă o nuanță stranie, dar care în alte genuri literare are cu totul și cu totul alte valențe, de exemplu în cadrul comediilor ajută la crearea încurcăturilor de situație, a qui-pro-quo-ului care generează comicul, motivul fiind adesea utilizat în comediile antice latine (ex: Menaechmi, Bacchides scrise de Plaut), dar și la Shakespeare se găsește un exemplu celebru în Comedia erorilor, unde apar două perechi de frați gemeni. Goticul, în schimb aduce și ideea de geamăn malefic. În literatura română motivul dublului a fost abordat în varianta fraților gemeni în perioada romantică de Mihai Eminescu în poemul său gotic intitulat sugestiv Gemenii, iar mai târziu și mult mai recent apare în romanele gotice ale Dorei Pavel Agata murind (2003) și Captivul (2006).

2. Elixirele diavolului de E.T.A. Hoffmann

Elixirele diavolului este un roman gotic german de referință, vizibil influențat de romanul Călugărul de Mathew Lewis. Cu privire la acest aspect, Herdman consideră că „am putea ghici că ar fi putut fi scrisă cu scopul de a sugera o înțelegere diferită a ispitei, a destinului și a posibilității de pocăință și răscumpărare față de cea adoptată de Lewis și de alții care au abordat aceste teme." (Herdman, 1990: 54) Firul său narativ complicat al romanului scris de Hoffmann, cu incertitudini, confuzii, coincidențe, relații de familie prezentate amplu și labirintic, a făcut ca opera să se deschidă unor interpretări diverse. Romanul prezintă viața

călugărului Medardus de la naștere până la moarte. La o primă lectură, înțelegem că Medardus, un copil orfan de tată, este născut în pelerinaj la Teiul Sfânt și luat în grijă de o stareță. Crescând mare, un aparent insucces în dragoste îl determină să se călugăresacă. Talentul său oratoric desăvârșit dovedit în timpul slujbelor îl va umple de mândrie, predicile sale devenind impresionabile, dar false. Astfel, speranța de mântuire prin el a strămoșului său, pictorul Francesco e periclitată, iar intervenția acestuia din timpul unei prelegeri îl face pe Medardus să-și piardă talentul oratoric. Doi călători mireni îi vor da călugărului curajul de care avea nevoie ca să îndrăznească să guste din elixirele rămase moștenire de la Sf. Anton. După ce-și recapătă prin intermediul elixirului talentul oratoric, Medardus e vizitat în confesional de o tânără care-i mărturisește dragostea pe care i-o purta, ceea ce-l determină pe călugăr să plece de la mănăstire pentru a-și împlini impulsul erotic. Din acest punct situația se complică din ce în ce mai mult. Medardus săvârșește o serie de crime, schimbă câteva identități, luptă pentru iubirea Aureliei, se confruntă cu Victorin, dublul său. Finalul îl aduce pe Medardus înapoi în mănăstirea din care a plecat, mănăstirea capucinilor din orașul B*, iar moartea acestuia e relatată de un alt călugăr și are loc în circumstanțe misterioase.

Lecturat dintr-un unghi gotic, romanul prezintă impresionanta putere a diavolului de a se juca cu destinele oamenilor, forța malefică fiind adevăratul catalizator al romanului. În interiorul textului puterea diavolului irumpe prin intermediul a două portale: elixirele diavolului și râpa sau prăpastia diavolului. Pictorul Francesco, strămoșul lui Medardus este primul din neam care bea din elixirul diavolului și începe ulterior o viață decăzută. Medardus, de asemenea, va bea din elixir, fapt ce va prilejui decăderea sa totală. Victorin în schimb, iese schimbat, nebun, fără identitate proprie din Râpa Diavolului. După căderea sa în acea prăpastie devine o simplă unealtă în mâna forțelor malefice. (…) <<în orice om, în orice clipă, există două porniri simultane, una către Dumnezeu, cealaltă către Satana>>, a spus Baudelaire, şi această maximă ar putea defini Elixirele Diavolului.” (Begun, 1998:388) Aceste două porniri stau la baza conflictului principal din romanul lui Hoffmann și tot ele vor fi cauza scindării personalității protagonistului.

2.1 Dublul uman al lui Medardus-Victorin

Este important de menționat faptul că până la întâlnirea dintre Medardus și Victorin, care prilejuiește căderea în prăpastia diavolului a celui din urmă, fiecare dintre ei evoluase separat și își avusese propriul destin. Medardus, fiul unei văduve sărace, era un călugăr cappucin apreciat inițial pentru talentul său oratoric, dar care cade în păcat atingându-se de o relicvă interzisă. Contele Victorin, fiul unei prințese italiene, era amantul Euphemiei, soția unui baron și adopta diverse deghizări pentru a sta aproape de iubita sa: fusese deghizat în țăran, urma să apară la castel drept călugăr. Întâlnirea celor doi pare pur întâmplătoare și are un aer fantastic: Victorin dormea pe marginea prăpăstiei care era considerată sălașul diavolului, iar Medardus văzându-l pune mâna pe el pentru a-l trezi, însă îi pricinuiește, fără să vrea, moartea. După acest moment, diavolul începe să-și facă simțită prezența într-un mod mai clar, de multe ori, Medardus semnalând o prezență străină în interiorul său: „ răspunse din mine o voce lugubră şi înăbuşită, căci nu eu pronunţasem aceste cuvinte, ci ele îmi scăpaseră fără voie de pe buze,” „o voce interioară părea să-mi şoptească,” „Nu se zărea nimeni şi aveam destul timp să mă reculeg, şi duhul ce sălăşluia în mine îmi insuflă imediat ce aveam de făcut ca să înlătur orice consecinţă supărătoare a purtării mele nesăbuite,” etc.

În continuare destinele celor doi vor fi strâns legate. Medardus se duce în locul lui Victorin la castelul baronului și preia rolul de amant al Euphemiei. Cu această ocazie, fratele Medardus recunoaște în el însuși „jucăria groaznică a unei coincidenţe capricioase.” La castel săvârșește două crime, ambele fiind rezultatul unor circumstanțe, vinovăția sa fiind ambiguă: Euphemia îl servește cu vin otrăvit, iar el, „prevăzător,” schimbă paharele, iar în cazul lui Hermogen crima este rezultatul unei lupte pe viață și pe moarte. În noaptea în care săvârșește

cele două crime la castel apare Victorin, pe care Medardus îl credea mort. În agitația care se creează, și probabil din cauza tensiunii pe care o resimte, Medardus se confundă pe el însuși cu Victorin, scena este de o mare ambiguitate:

Am izbucnit într-un rîs sardonic atît de tare încît răsuna prin tot castelul. Am strigat cu o voce teribilă : — Smintiţilor, vreţi să vă puneţi în calea fatalităţii stîrnite de nelegiuiţii păcătoşi ? La auzul vocii mele, urmăritorii se opriră locului. Nu mai voiam să fug, ci dimpotrivă, să le ies în întîmpinare, vestindu-le în cuvinte de foc pedepsirea cerească a sceleraţilor ; dar ce privelişte înfiorătoare ! în faţa mea, da, în faţa mea stătea chipul însîngerat al lui Victorin. Nu eu, ci el rostise acele cuvinte. Mi se făcuse părul măciucă de groază. În spaima mea nebună m-am repezit prin parc afară. (Hoffmann, 1970: 98)

Medardus își continuă drumul fără regrete, își dă o explicație rațională în privința lui Victorin, iar în ceea ce privește crimele se crede asemănător sorții care îi dă fiecăruia după merit și se întreabă dacă nu e chiar el fatalitatea care veghează asupra tuturor. Moralitatea sa devine atât de îndoielnică încât consideră că vina pe care a ispășit-o Hermogen, este aceea de a se fi opus planului său cu Aurelia:

„(...) mă simţeam voios şi plin de curaj, convins că doar fantezia mea exaltată îmi înfăţişase chipul însîngerat al lui Victorin şi că ultimele cuvinte pe care le-am strigat urmăritorilor mei ar fi ţîşnit ca dintr-un impuls irezistibil şi ar fi exprimat adevărata înlănţuire de fapte a întîmplării care m-a adus la castel şi care a determinat cele comise de mine acolo. Ca însăşi fatalitatea inexorabilă am intervenit eu pedepsind nelegiuirea criminală şi făcîndu-l pe păcătos să cadă în prăpastia ce era dinainte pregătită (...)Numai un gînd mă chinuia, acela că, în noaptea fatală din castel, Aurelia nu fusese a mea. Apariţia lui Hermogen îmi zădărnicise planul, dar şi-a ispăşit fapta prin moarte! Aurelia trăieşte, şi atîta e de-ajuns să-mi întreţină speranţa că pînă la urmă o voi avea! Este doar neîndoielnic că va fi a mea, căci fatalitatea căreia nu-i poate scăpa veghează ; şi oare nu sînt eu însumi această fatalitate?” (Hoffmann, 1970: 102)

Mai târziu, tot întâmplarea, o furtună grozavă, îl va face să se refugieze în casa pădurarului, casă în care își găsise refugiul și dublul său, Victorin. Aici întâlnirea dintre cei doi va avea loc noaptea, mai întâi în plan oniric, apoi chiar în realitate. Visul apare aici ca un element prevestitor. Replica dublului din vis va fi asemănătoare cu alte replici pe care în viitor dublul său i le va adresa. Sinele real, autentic este în text Medardus, chiar dacă și el apare contaminat de diverse influențe, Victorin în schimb, reprezintă dublul, e nebun, malefic și își dorește mereu să scape de adevăratul Medardus, de aceea, de multe ori îl va invita la o luptă pe acoperiș, de unde unul dintre ei va cădea și va muri. Replica „— Acum trebuie să vii cu mine, (...), ne vom urca pe acoperiș sub sfîrleaza de vînt care intonează un epitalam, deoarece bufnița se mărită. Acolo ne vom lupta noi doi, şi cine-l doboară pe celălalt, este rege şi are voie să bea sînge” aduce în discuție un motiv suprarealist, bufnița care se mărită, bufnițele, păsări asociate cu cadrul nocturn, sunt considerate adesea prevestitoare ale morții. Deși auzită în vis, această replică ar putea fi spusă în realitate de dublul care era atunci chiar în camera sa. Bufnița este frecvent introdusă în textele gotice pentu a aduce un plus de mister, aici bufnița care se mărită e un element legat de halucinațiile unui nebun, dar merită o interpretare atentă pentru că prezintă un simbolism aparte, chemarea dublului căpătând o notă înfiorătoare și profund amenințătoare. Râsul strident pe care-l aude Medardus în vis, continuă să fie auzit și după ce el se trezește. În operele gotice râsul apare frecvent în această formă, ca efect al nebuniei și al maleficului. Trezindu-se își vede dublul umblându-i prin lucruri și bând din elixir. Nu îl crede o ființă reală, dar îl va întâlni mai târziu la masă și apoi îi va afla povestea vieții de la pădurar. Dublul în loc să-și prezinte propria viață și propriile amintiri (îl chemaVictorin, era conte, era amantul unei femei frumoase din înalta societate) prezentase cu câteva mici schimbări viața lui Medardus, spusese că era călugăr, că băuse din elixirele diavolului lăsate de Sfântul Anton, că fusese închis de prior în temnița mănăstirii de unde scăpase printr-un pact faustic, spune chiar și că la un moment dat se crezuse Sfântul Anton (Medardus nu fusese închis de prior, dar va

fi mai târziu închis în temniță și judecat pentru uciderea lui Hermogen), chinuit de diavol și falsul Medardus credea că-și va găsi salvarea și mântuirea prin iubire și astfel, înzestrat, deci cu aceeași convingere încearcă să săvârșească același tip de faptă ca și adevăratul călugăr, doar că în locul Aureliei, fiica baronului, se află Ana, fiica pădurarului, încearcă, deci, să intre noaptea în camera Anei și să-i forțeze iubirea. Interesant este că falsul Medardus povestise cum i se închinase diavolului zicând: ,,Nu există nici un Dumnezeu căruia să-i slujesc, tu eşti stăpînul meu şi din flăcările tale izvorăsc plăcerile vieţii!" Același lucru l-a zis și fratele Medardus, după ce a băut din elixire. După cum mărturisește pădurarul și Victorin este înzestrat cu un talent oratoric deosebit, acesta adesea îi ,,desfăta cu spusele sale inspirate la care se pricepea ca nimeni altul."

De aici, Medardus va pleca la curtea prințului, unde în scurt timp va sosi și Aurelia și cu acest prilej însuși diavolul îi vorbește, convingându-l, pe baza dorinței sale de excepționalitate, care îl făcuse cândva să se creadă sfânt, că el este cel care hotărăște destinele: ,,Dar în acea clipă duhul diavolului a pus stăpînire pe mine şi mi-am aplecat urechea la vorbele lui :<<Iţi dai scama, Medardus, aşa îmi şopti, îţi dai acum seama că tu porunceşti destinului, că întîmplarea, supusă ţie, înnoadă cu îndemînare firele pe care le-ai urzit?>>" Uitându-se la Aurelia i se pare că lângă ea îl vede pe Victorin și are o reacție necontrolată care îi înspăimântă pe toți ,,Am izbucnit într-un rîs batjocoritor : <<Hei ! Hei ! Ticălosule, te-ai pus atît de bine cu diavolul, încît în patima ta oarbă să rîvneşti la iubita călugărului ?>> Nu ştiu dacă am rostit cu adevărat aceste cuvinte, dar m-am auzit rîzînd şi am tresărit ca dintr-un vis adînc(...).(Hoffmann, 1970: 201)

Recunoscut de Aurelia ca fiind ucigașul fratelui ei se vede închis și judecat. Salvarea îi va veni tot de la Victorin, care crezându-se Medardus își recunoaște crimele. Astfel, adevăratul vinovat iasă din temniță și ajunge iubitul și viitorul soț al Aureliei. După ce e elberat, într-o discuție cu medicul curții mărturisește, împletind minciuna cu adevărul că l-a întâlnit pe așa-zisul Medardus în casa unui pădurar și că acesta crezându-l dublul său încercase un fel de spovedanie: ,,Asemănarea mea izbitoare cu el l-a îngrozit. Mă credea alter-ego-ul său a cărui apariţie îi vestea moartea." Următoarea întâlnire dintre Medardus și dublul său are loc în ziua în care acesta urma să se căsătorească cu Aurelia, iar Victorin se îndrepta spre execuție. Văzându-l la fereastră dublul simte din nou o dorință distructivă la adresa eului autentic și-i adresează o chemare asemănătoare cu aceea din casa pădurarului: ,,Ginere, ginere !... vino... vino... pe acoperiş... pe acoperiş... să ne luăm la trîntă amîndoi şi cine îl doboară pe celalt, e rege şi are voie să bea sînge!" După aceea urmează o confruntare directă între ei. Dublul lui Medardus îl urmărise prin pădure și îi apare în față noaptea la lumina lunii și încep o luptă pe viață și pe moarte:

,,(...)presupusul Medardus, alter-ego-ul meu — mă ţintui cu aceeaşi privire înfiorătoare cu care mă ameninţa din trăsură : — Hi... hi... hi... Frăţioare... Frăţioare, totdeauna, totdeauna sînt cu tine... nu te las... nu te las... [Nu pot... nu pot... nu pot mer...ge, trebuie să mă du... duci în spate... Vin de la e... eşafod... au vrut să mă tragă pe roa... roată... hi, hi, hi..." (Hoffmann, 1970: 272)

Într-un final, după o mare căință și dorință de îndreptare, Medardus ajunge înapoi în mănăstirea cappucinilor din orașul B*, unde Aurelia urmează să se călugărească. În timpul procesiunii de călugărire, Medardus este ispitit de diavol să o ucidă, însă rezistă tentației, dar, în mod tragic, își face apariția Victorin care credea că el fusese îndrăgostit de Aurelia și o ucide.

Victorin, dublul lui Medardus își pierde identitatea proprie după ce cade în prăpastia diavolului și o preia pe cea a lui Medardus. Întotdeauna îi iasă în cale, având doar impulsuri distructive la adresa adevăratului călugăr. El este un dublu fizic, real, dar totodată o replică supranaturală a personalității corupte a lui Medardus. Făcând o analiză psihanalitică a

personajului, Otto Rank consideră că personalitatea acestuia se divide sub impulsurile narcisice.

2.2 Dublul spectral al călugărului

Dublul spectral, văzut și auzit doar de Medardus, nu are un corp fizic, nu interacționează cu alte personaje în afară de acesta și își face primele și cele mai înfricoșetoare apariții pe când Medardus se afla singur în temniță, sub învinuirea de a-l fi ucis pe Hermogen. Aparițiile acestui dublu sunt însoțite de bătăi ritmate, hârșcăit, râs batjocoritor, replicile acestuia sunt bâlbâite, sacadate, invitațiile sale nu mai sunt la luptă pe acoperiș, ci în pădure. Atitudinea lui Medardus față de dublul său spectral e când binevoitoare, când dușmănoasă. Când e binevoitor pare să-l perceapă ca pe o parte din propriul sine, care e nevoită să sufere împreună cu el, la prima apariție a acestuia regretă că nu poate pleca împreună cu el în pădure: „Sărman nebun, spunea vocea mea interioară, surdă şi înfiorătoare, sărman nebun, nu-ţi pot deschide, nici să merg cu tine în pădurea frumoasă, în minunatul aer primăvaratic care adie acolo ! Sînt ca şi tine, întemniţat în întunecata, muceda celulă!" La a doua apariție din temniță, dublul spectral îi oferă un cuțit, același cu care îl ucisese pe Hermogen, pentru a se putea elibera. Aceasta este prima și ultima dată când spectrul se lasă văzut, producând o puternică impresie de teroare asupra protagonistului:

„Patru, cinci lespezi erau date în lături, atunci apăru un om gol pînă la mijloc şi mă privi spectral, rînjind nebuneşte şi înfricoşător. Raza lămpii căzu din plin pe faţa lui şi — recunoseîndu-mă în el — îmi pierdui minţile." (Hoffmann, 1970:223)

La următoarea apariție a acestuia, Medardus era liber și vorbea cu doctorul curții despre cele întâmplate. Dublul fantomatic apare chiar în timp ce călugărul îl blestema pe așa-zisul Medardus pentru crimele pe care nu le făcuse, iar această apariție e întâmpinată de Medardus cu frică și cu dușmănie, lansându-i el invitația de a urca pe acoperiș pentru a se lupta, iar doctorul care nu aude nimic altceva în afara replicii lui Medardus îl consideră bolnav:
„Blestemat fie ucigaşul fratelui său ! In clipa în care rostisem cu tărie aceste vorbe, se auzi uşor acea bătaie a monstrului fantomatic care mă tulburase atunci în temniţă. Zadarnic am încercat să învîng groaza care m-a cuprins. Doctorul păru să nu observe cituşi de puţin zgomotul şi nici lupta mea lăuntrică." (Hoffmann, 1970:233)

Medardus are o personalitate scindată, care se reflectă atât într-un dublu uman dușmănos, Victorin, cât și într-un dublu spectral cu o atitudine ambiguă. Existența celui din urmă este tăgăduită uneori chiar și de Medardus. Pe parcursul textului, identitatea este foarte vulnerabilă și ușor de pierdut. În afară de personajele amintite și altele au identități fracturate sau se confruntă cu asemănări ciudate: Belkampo are un dublu interior, iar Aurelia este asimilată Sfintei Rozalia.

Primul roman scris de E.T.A. Hoffmann, Elixirele diavolului, este un roman complex, care pune în centrul său problematica identității, având episoade pline de „o putere de halucinaţie extraordinară" în care se simte „neliniştea unei fiinţe omeneşti urmărite de părerea de rău după armonia pierdută, după un paradis faţă de care existenţa lui terestră nu mai e decît o tortură infernală." (Begun, 1998:391)

BIBLIOGRAPHY:

1. Beguin, Albert. Sufletul romantic şi visul: Eseu despre romantismul german. Traducere de Dumitru Ţepeneag, Postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, 1998.
2. Herdman, John, The Double in Nineteenth-Centurt Fiction, THE MACMILAN PRESS, 1990.
3. Hoffmann, E.T.A., Elixirele diavolului, Ed. Minerva, București, 1970.
4. Rank, Otto, The Double. A Psychoanalytic Study, Translated and Edited, with an Introduction by HARRY TUCKER, JR, The University of North Carolina Press, 1971
5. Garland, Kate E. (2018) 'Man is not truly one, but truly two': a positive reading of Robert Louis Stevenson's double. MRes thesis, University of Nottingham- am preluat de aici citatele din Literatura celui de-al doilea sine de Carl Keppler
6. Slethaug, Gordon. The Play of the Double in Postmodern American Fiction. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1993.

THE GOTHIC DIMENSION OF DIMITRIE BOLINTINEANU'S BALLAD „MIHNEA AND THE OLD MAID”

Andreea-Ionela Cîrstea
PhD Student, University of Craiova

Abstract: In this article, I will analyze Mihnea și baba by Dimitrie Bolintineanu, one of the great writers of Romanian Romanticism, focusing on the gothic elements present in the ballad. The ballad Mihnea și baba which falls within the Gothic genre, centres around a sin, specifically a crime that is avenged by a curse that invokes supernatural forces. The curse is a constant in Gothic literature, being present implicitly or explicitly in numerous texts that involve or not the image of a witch uttering the curse because the malediction can be uttered by any wronged individual. The ballad continues with the image of the devils who do not delay in appearing invoked by the witch's curse, particularly noteworthy is one who finds it impossible to quench his thirst. Then follows a cavalcade which is said to be the most well-executed in our literature. For the presentation of this nocturnal cavalcade Bolintineanu was inspired by Bürger's ballad Lenore, a highly influential text in European Romanticism. Bolintineanu's ballad also includes the Faustian motif, which is only vaguely mentioned -the old woman in the text had sold her soul to the devil because she wanted the help of supernatural forces to help her son ascend the social ladder.

Keywords/ Cuvinte-cheie: Gothic, curse, devil, witch, supernatural.

Genul gotic este un gen literar care a evoluat mult de-a lungul timpului. Acesta se axează pe crearea unei atmosfere terifiante, pe includerea supranaturalului în special a celui din sfera maleficului. Personajele specifice sunt, pe latură antagonistă: vrăjitoarea, demonul, vampirul, dar și simplul răufăcător gotic, o figură lipsită de accente supranaturale, dar și de empatie. În multe texte gotice, conflictul dintre personaje își găsește rezolvarea într-un blestem care, departe de a fi o simplă invenție verbală, reprezintă un fel de portal prin care supranaturalul pătrunde în lume, iar păcatul este aspru pedepsit. Potrivit lui Fred Botting „Goticul semnifică o scriitură a excesului. Apare în obscuritatea înspăimântătoare care bântuia raționalitatea și moralitatea secolului al XVIII-lea. Întunecă extazele disperate ale idealismului și individualismului romantic și dualitățile stranii ale realismului și decadenței victoriene.” De asemenea, „ scrisul gotic rămâne fascinat de obiecte și practici care sunt construite ca fiind negative, iraționale, imorale și fantastice.” (Botting 1996: pag.1)

În cadrul literaturii române mai mulți scriitori celebri au utilizat în scrierile lor un imaginar de tip gotic care presupune, după cum afirmă și Botting o scriitură plină de excese, iar o operă precum *Mihnea și baba* de Dimitrie Bolintineanu poate fi situată pe primele rânduri în cadrul unui canon gotic românesc alături de alte scrieri însemnate precum: *Strigoii* și *Gemenii* de Mihai Eminescu, iar mai târziu *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade, *Aranka, știma lacurilor* de Cezar Petrescu etc.

1.1 *Mihnea și baba* de Dimitrie Bolintineanu

Balada *Mihnea și baba* de Bolintineanu apare în perioada romantică și ilustrează multe caracteristici ale genului gotic. Începutul baladei fixează locul și creează atmosfera: întunericul acoperă totul și se aude cântând doar bufnița, cântecul ei fiind asemănat cu suspinele triste. De altfel, după cum observă Teodor Vârgolici, întreaga baladă prezintă „o tensiune interioară gravă , profundă, o atmosferă străbătută de tulburătorul fior al lugubrului, de cea mai obsedantă senzație a demonicului” (Vârgolici 1972, pag.47). Când începe acțiunea baladei, până și mormintele sunt cufundate în întuneric total prin stingerea lămpilor. Este ora supranaturalului,

un timp în care creaturile nopții-demonii și spaimele-urcă pe munți să urle la lună asemenea lupilor. Într-una dintre peșterile din munți, odinioară templu peceneg, astăzi căzut în ruină și neutilizat ca templu, se desfășoară în prezent vrăji înfiorătoare care se folosesc de arterele, hârcele uscate și oasele morților pentru a crea licori diavolești. Exact ca în *Frankenstein*, rămășițele umane, nu sunt lăsate să se odihnească, ci devin material de lucru, peștera odinioară loc sacru, templu peceneg, devine acum un loc în care sacrul este golit de sens, inversat, luând forma sacrilegiului. Este un spațiu ales de babele blestemate, figuri gotice, femei bătrâne, fără înțelepciune reală, dar purtătoare ale unei științe ritualice, de asemenea, „Aci s-adun frumoasele când nu mai sunt dorite." Acest vers poate avea o dublă interpretare- aceste femei frumoase care încetează să mai reprezinte un obiect al pasiunilor doresc fie redobândirea locului pierdut, recăpătarea puterii de atracție, fie inițierea în artele macabre. Peștera este, așadar, un spațiu al femeilor mai mult sau mai puțin bătrâne care simt respingerea socială. Aici, la o oră târzie a nopții, se află una dintre babele blestemate. Peștera era luminată de o flacără care deranja liliecii prin lumina sa. Până aici se observă focul ca unică sursă de lumină în noapte și el amenințat să se stingă întrucât e deranjant pentru ființele nocturne-reale sau supranaturale: lămpile de la morminte sunt stinse de aripi, flacăra din peșteră e amenințată de liliecii care vor să o stingă. Munții sunt prezentați ca locuri de adunare pentru demoni, spaime și vrăjitoare. Aici sosește și Mihnea, pasul său fiind asemănat cu mersul unui strigoi, iar ochii săi, cu ochii satanei. Aspectul său este demonic- „Cu ochii de sânge, cu fruntea uscată,/ Teribil ca locul în care intra." Vorba sa hotărâtă, rostită cu glas tare, produce în liniștea peșterii ecou- „Și vorba-i, cum geme în zid vijelia,/ Din colțuri în colțuri grozav răsuna." Motivul ecoului ar purea fi subsumat temei/motivului dublului utilizat frecvent în literatura gotică.

În partea intitulată *Bătrâna* este reprodus monologul bătrânei vrăjitoare. Aflăm acum că aceasta avusese un fiu pentru a cărui mărire între oameni își vânduse sufletul diavolului- celebrul motiv al pactului faustic a fost interpretat și reinterpretat în diverse forme în cadrul ficțiunii gotice. În continuare, baba varsă într-o hârcă sângele fiului ei, îndemnându-l pe Mihnea să-l bea. Acest gest are o simbolistică bogată. În mânia și în durerea ei, baba vrea să-l acuze pe Mihnea că ar fi un vampir însetat de sânge cald și tânăr. Pe de altă parte, gestul este menit să-i trezească tiranului sentimente de vinovăție, punându-i în față sângele celui ucis de el, exact cum în romanul *Jidovul rătăcitor* de Eugène Sue, Samuel, bătrânul păstrător al comorii adună în taină toate corpurile neînsuflețite, ale celor uciși prin urzelile preotului Rodin care dorea să pună mâna singur pe marea comoară. Scena este extrem de tulburătoare, dar nu are efectul scontat în cazul lui Rodin, acesta păstrându-și sângele rece, prințesa de Saint-Dizier, însă, care-l ajutase pe preot își pierde mințile. Un alt roman gotic care merită amintit în acest context este *Casa cu șapte frontoane* de Nathaniel Hawtrone în care colonelul Pyncheon pentru a obține terenul pe care îl deținea un tâmplar sărac, Matthew Maule, face ca acesta să fie acuzat de vrăjitorie, acuzație care îi va aduce moartea în contextul proceselor din Salem. „Înainte de a muri Maule i s-a adresat de pe eșafod și a rostit o profeție care a fost păstrată cuvânt cu cuvânt atât de istorie cât și de tradiția poveștilor la gura sobei. Astfel a grăit muribundul (…)„Cu sânge o să-i potolească Dumnezeu setea! (Hawthorne, 1969, pp.9-10). De asemenea, într-un alt poem al lui Bolintineanu și anume în *Umbra răzbunătoare* apare același motiv al cupei cu sânge, care e întinsă spre criminal. Acolo un frate îl ucide pe altul pentru a se asigura că va lua tronul, însă este chinuit de halucinații și vise în care cel ucis apare pentru a-i întinde o cupă cu sânge. Pentru scrierea acestei balade, Bolintineanu s-a inspirat, după cum scrie G. Sion din viața unui împărat din Bizanț și anume Constanțiu al II-lea despre care Charles Diehl spune că era chinuit de „de halucinații răzbunătoare în care își vedea victima apărând și întinzând spre buzele lui o cupă plină cu sânge (Turdeanu, 1926: pag. 57). În balada *Mihnea și baba*, tiranul Mihnea este îndemnat de bătrâna vrăjitoare să bea sângele unui om ucis, să comită un sacrilegiu prin intermediul căruia să fie dezlănțuite forțele iadului, sângele fiind folosit de vrăjitoare și transformat în licoare blestemată.

Nu se precizează ce va face Mihnea, dar scena următoare posibilă urmare a consumului de sânge blestemat, este o ilustrare excelentă a goticului autohton întrucât prezintă imaginea înfiorătoare a morților care-și părăsesc morminetele, a vârcolacilor care țipă și zboară și a șoimanelor. Acesta este momentul în care irumpe în text fantasticul terifiant, anunțat dinainte de atmosfera tenebroasă. Toate aceste ființe fantastice-morții strigoi, vârcolacii și șoimanele/ielele au în spatele lor o întreagă mitologie terifiantă, iar dintre acestea, ielele, sunt prezente doar în mitologia românească, fiind creaturi feminine seducătoare asociate cu întunericul și cu pericolul, în timp ce strigoii și vârcolacii sunt prezenți și în alte mitologii, cu deosebirea că la noi vârcolacul nu este un om care se transformă în lup, iar strigoiul nu se hrănește cu sânge.

1.1.2 Blestemul vrăjitoarei

Teribilul zgomot produs de această mulțime fioroasă se oprește la glasul bătrânei vrăjitoare care începe să rostească un blestem teribil la adresa lui Mihnea. Conform lui G. Călinescu această bătrână vrăjitoare ,,deschide seria blestemelor în poezia noastră." (Călinescu, 1983:100) Tiranul este blestemat ca indiferent spre ce se va îndrepta în viață, să fie nevoit, să ucidă pentru a-și atinge scopurile, să calce pe cadavre, iar visele să nu-i lase liniștea și să-i trezească conștiința vinovăției. Sintagma *mâini diafane* reprezintă o sinecdocă, dorindu-se a fi sugerată prin aceasta imaginea femeilor, iar cu privire la ele, Mihnea este blestemat să le creadă în tot ce spun. De asemenea, domnitorul este blestemat să se afle în imposibilitatea de a-și potoli setea, un blestem în directă legătură cu setea de sânge teribilă de care bătrâna vrăjitoare îl acuză pe tiran, dacă ținem cont și de scena în care-l îndeamnă să bea sânge observăm o constantă care ține de durerea mistuitoare a babei în legătură cu uciderea fiului ei. În tradiția literaturii gotice, ideea de sete teribilă mai apare în legătură cu pedeapsa păcatului în *Balada bătrânului marinar* scrisă de Samuel Tylor Coleridge unde întreg echipajul ajunge să sufere de sete. Revenind la balada lui Bolintineanu, se remarcă faptul că această parte a imprecației va fi îndeplinită de un diavol care ,,(…) fântâna/ O soarbe într-o clipă/ Și tot de sete țipă," acesta aduce ,,în formă înfricoșetoare viciul lui Setilă" (Călinescu, 1983:100) și își va lua locul la dreapta lui Mihnea. Acestui diavol îi este consacrată o descriere amplă, el fiind o ființă monstruoasă, hibridă- prin capul de taur se sugerează și prezența coarnelor specifice diavolilor, dar și forța, ghearele de strigoi aduc ideea unui aspect uman, dar cadaveric, iar coada de balaur care stă vâlvoi sugerează o mare putere distructivă. Această creatură a iadului pare a fi în directă legătură cu starea de spirit a bătrânei vrăjitoare ,,El are cap de taur/ Și gheară de strigoi./Și coada-i de balaur,/Și geme cu turbare/Când baba tristă pare;/ Iar coada-i stă vulvoi." Blestemul este extrem de complex, prin el lui Mihnea îi era hărăzită o soartă teribilă: să fie nevoit să asculte de cine nu vrea, să nu aibă parte de ceea ce-și dorește, să nu fie ascultat de nimeni, toate aceste aspecte ale blestemului sunt încununate de acela de a avea o viață extrem de lungă, nu e precizată, totuși, în text ideea de nemurire blestemată, dar e o nuanță a acestei idei. Numeroase opere literare gotice au demonstrat din plin ideea că viața lungă, departe de a fi o binecuvântare, e un adevărat chin, printre acestea putem enumera *Jidovul rătăcitor* de Eugène Sue, în care cea mai mare bucurie pentru cei doi frați care rătăceau pe pământ de la venirea lui Hristos, este reprezentată de apariția semnelor de îmbătrânire, care le oferă speranța apropierii morții sau *Melmoth rătăcitorul* de Charles Maturin în care Melmoth caută cu disperare pe cineva care să preia blestemul ca el să poată scăpa de existența sa chinuitoare. Blestemul vrăjitoarei îl înspăimântă pe Mihnea, ideea fricii resimțite de acesta fiind concentrată în versul *Și Mihnea tremură.*

1.1.3 Creaturi fantastice nocturne

Mai departe, este prezentată o imagine infernală și dinamică, diavolii sunt mulți- șase legioane, iar fricile sunt multe și materializate în ființe diabolice-mii și mii de spaime, pe lângă

acestea mai apar și nagodele, ființe ciudate asemănătoare în text cu mistrețul. Este o aglomerare de creaturi sălbatice, rele și supranaturale. În balada lui Bolintineanu, diavolii apar ca ființe grotești și nu sunt individualizați, sunt prezenți în număr mare și apar alături de alte creaturi nocturne malefice: morții strigoi, vârcolacii, ielele, spaimele, nagodele cu cap de mistreț. Singurul individualizat și descris în detaliu este diavolul care oricât ar bea nu își poate astâmpăra setea, chemat să pedepsească setea de sânge a domnitorului. În alte texte gotice, diavolul creează ispite, provocă halucinații și e de multe ori o forță nevăzută care orchestrează eveimente din umbră. Balada lui Bolintineanu, prin abundența creaturilor fantastice nocturne, creează o imagine a haosului, un spațiu al pierderii controlului și siguranței. Această scenă amintește așa cum s-a observat adesea prin atmosferă și simbolism și prin prezența grotescului de Noaptea Valpurgiei, prezentată în *Faust* de Goethe.

Duhurile rele veneau din iad râzând, iar râsul e parte a rechizitoriului malefic, are rol în a înspăimânta, în a defăima, în a arăta, exact ca râsul unui nebun, ideea de pierdere a controlului, este un râs care exprimă iraționlitatea. Atunci când nu e o urmare firească a comicului sau a unei stări fericite, râsul devine nepotrivit, iar această nepotrivire înspăimântă, efectul a fost explorat și de alți scriitori gotici-de exemplu, Charlotte Brontë în *Jane Eyre*, prezintă conacul Thornfield ca răsunând uneori de râsetele nebunei Bertha Mason, închisă într-una dintre camerele etajului superor, de asemenea, apare la E.T. A Hoffmann, când dublurile malefice izbucnesc în râs.

1.1.4 Mihnea și baba de Dimitrie Bolintineanu și *Baba Cloanța* de Vasile Alecsandri-analogii

Partea a opta a baladei cuprinde celebra cavalcadă nocturnă, ,,Mihnea încalecă, calul său tropotă,/ Fuge ca vântul;/Sună pădurile, fâșâie frunzele,/Geme pământul;/Fug legioanele, zbor cu cavalele,/ Luna dispare;/ Cerul se-ntunecă, munții se clatină,/ Mihnea tresare./ Fulgerul scânteie, tunetul bubuie,/ Calul său cade;/ Demonii râseră; o, ce de hohote!/ Mihnea jos sare./ Însă el repede iară încalecă,/ Fuge mai tare;/ Fuge ca crivățul; sabia-i sfârâie/ În apărare./ Aripi fantastice simte pe umere,/ Însă el fuge;/ Pare că-l sfâșie guri însetabile,/ Hainele-i suge;/ Baba p-o cavală iute ca fulgerul/Trece-nainte,/ Slabă și palidă, pletele-i fâlfâie/ Pe oseminte;" (Bolintineanu, 1971:105-106). G. Călnescu a observat că ,,Este aici, firește, o analiză a groazei nocturne și un umor grotesc de categoria călăririi din Lenore, a alergării din Der wilde Jäger, a cavalcadei lui Faust și Mefistofeles din celebra litografie a lui Delacroix."(Călinescu, 1982: 236-237). Este o scenă de urmărire extrem de tensionată, ritmul este rapid, iar prezența verbelor onomatopeice *fâșâie, tropotă, sfârâie,* dar și a altora care creează o senzație auditivă *sună, geme, bubuie, râseră* îl fac pe Călinescu să observe că Bolintineanu creează *o orchestrație de tipul Berlioz, aproape genială*. (Călinescu, 1982 :237) Imaginea babei vrăjitoare care fuge pe cal înnebunită într-un întuneric din ce în ce mai abisal, slabă, palidă și cu pletele în vânt în mijlocul unei naturii dezlănțuite și fiind urmată de o suită de demoni hohotind de râs batjocoritor este de-a dreptul memorabilă. Frica lui Mihnea este sugerată de versul *Mihnea tresare,* dar și de viteza halucinantă cu care el încearcă să se îndepărteze, redată prin versuri precum *Fuge ca vântul, Fuge mai tare;/ Fuge ca crivățul(...)* . Mihnea, prin crima sa, este ținta acestor forțe dezlănțuite. Comentând finalul, Nicolae Manolescu observă că *Bolintineanu, ca şi Heliade, ştie să fie zgomotos la modul poetic, să ciocnească vorbele, să le amestece în vârtejuri care sparg urechea, să le smulgă ţipete ori hohote de râs, să sugereze prin schimbări de măsuri şi clătinări ritmice o mişcare cosmică*. (Manolescu, 2008: 210) Fuga lui Mihnea este momentul de maximă încordare din baladă și se încheie odată cu ivirea zorilor, apariția luminii dezintegrând fioroasele creaturi nocturne. Deși, soarele răsare, iar duhurile își încetează urmărirea, nu se poate presupune izbăvirea personajului de forțele demonice invocate de babă. Această parte este inspirată, după cum s-a spus din balada *Lenore* de Bürger- o baladă extrem de influentă în cadrul literaturii europene, inspirându-l la noi și pe Vasile Alecsandri în scrierea *Babei-Cloanța*, *prima noastră baladă romantică.* (Manolescu, 2008: p. 227). Balada

lui Alecsandri are în centru iubirea neîmpărtășită a unei bătrâne vrăjitoare pentru un tânăr, denumit în mod simbolic Făt-Frumos. Balada începe cu imaginea unei babe aflate noaptea într-un loc izolat. Baba are gesturi nervoase care denotă disperare și agitație și privește când la lună când la focul din sat. Începe apoi monologul babei care ne deslușește cauza agitației. Îndrăgostită de un Făt-Frumos, baba privește focul din sat în jurul căruia se învârtea hora la care ea știa că participă și bărbatul iubit, iar gândul la o eventuală respingere a acestuia o face pe bătrână să se lanseze în blesteme. Când Baba Cloanța își dă seama că voinicul nu va mai veni, invocă forțele răului pentru a-și vinde sufletul, dorind să primească în schimb iubirea bărbatului pe care și-l dorea. Abia din acest moment atmosfera începe să capete ceva terifiant. După invocarea lui Satan „Valea, muntele vuiesc,/ În nori corbii croncăiesc,/ Şi pe-o creangă ridicată/ Doi ochi duşmani strălucesc!"Sufletul babei Cloanța se pare că nu e suficient, căci Satan mai are o cerință „Eu pe mândru-ţi l-oi aduce/ (Zbeară-un glas ce dă fiori),/ Pintre şerpi şi pintre flori,/ La cea baltă de mă-i duce/ Şi-mpregiuru-i de trei ori!" Urmează o cavalcadă ridicolă cu sfârșit tragic întrucât apropierea dimineții marcată prin cântecul unui cocoș îl determină pe Satan să sară în baltă, luând-o cu el pe Baba Cloanța, a cărei durere provocată de iubire nu se va stinge, chemările ei triste răsunând peste timp dintre papuri. *Baba Cloanţa se porneşte/ Fără grijă de păcat,/ Cu Satan încălecat,/ Ce din dinţi grozav scrâşneşte/ Şi tot blestemă turbat./ Saltă baba, fuge, zboară/ Cu sufletul după dor,/* Ca *o buhnă la izvor,/* (...)/ *Fuge baba despletită,/ (...)/ Şi-n tăcerea adâncită/ Satan urlă furios./ Mii de duhuri ies la lună,/ Printre papură zburând,/ Şi urmează şuierând, Baba Cloanţa cea nebună/Care-aleargă descântând./ Codrul sună, clocoteşte/ De-un lung hohot până-n fund./Valea, dealul îi răspund/ Prin alt hohot ce-ngrozeşte, Dar pe dânsa n-o pătrund!/ Ea n-aude, nici nu vede,/ Ci tot fuge neîncetat, / Ca un duh înspăimântat,/ Căci Satana o repede/ Către ţelul depărtat./ (...)Doi paşi încă… Vai! în luncă/ Ţipă cocoşul trezit;/ Iar Satan afurisit/ Cu-a sa jertfă se aruncă/ În băltoiul mucezit! (Alecsandri 2021: pp.95-97)*

Sunt numeroase asemănările dintre cele două balade: prezența pe timp de noapte a unei babe-vrăjitoare într-un loc pustiu- la Bolintineanu, peștera, iar la Alecsandri, pădurea. Ambele bătrâne fac un pact faustic din iubire-la Bolintineanu este vorba de iubirea bătrânei pentru fiul său pe care-l dorește ajuns imprtant între oameni, iar la Alecsandri- de iubirea-pasiune a unei bătrâne pentru un flăcău frumos din sat, prezența satanei care stinge cu aripa sa candela de la morminte- la Bolintineanu ideea apare la început și are rol în crearea atmosferei, acțiunea baladei petrecându-se „Când lampa se stinge la negrul mormânt/ Atinsă de aripi, suflată de vânt;" la Alecsandri, însă, apare în descrierea satanei, atunci când este invocat de vrăjitoare. „Tu, ce stingi cu-a ta aripă/ Candela de pe mormânt." De asemenea, se remarcă prezența în ambele texte a blestemului-în privința blestemului se observă o mare deosebire-pe lângă faptul că la Bolintineanu blestemul e mai întunecat și mai îndepărtat de registrul popular, se și îndeplinește, demonii și alte duhuri înspăimântătoare răspund la blestemul bătrânei vrăjitoare, fapt explicabil și prin crima săvârșită de Mihnea, e un blestem izvorât din nedreptate și din durere, în timp ce în balada Baba Cloanța, blestemul nu se realizează, Făt-Frumos fiind lipsit de o vină reală și aici, însă, apar duhurile necurate în frunte cu Satan, dar pentru realizarea pactului faustic, urmează apoi cavalcada nocturnă în care ambele vrăjitoare au pletele despletite în vânt și aglomerarea de duhuri rele care râd înspăimântător, în ambele balade zorile zilei restabilesc ordinea firească a realității.

George Călinescu consideră că „prin Mihnea și baba, capodopera întregii sale lirice, Bolintineanu devine un Bürger, un Jukovski al nostru (Călinescu, 1983:99).

BIBLIOGRAPHY:

1. Bolintineanu, Dimitrie, Poezii, prefațată de D. Păcurariu, Editura Eminescu, București, 1971
2. Botting, Fred, *Gothic*, Routledge, London and New York, 1996.
3. Călinescu,George, *Istoria literaturii române*. *Compendiu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.
4. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a-II-a revizuită și adăugită, ediție și prefață de Alexandru Piru, București, editura Minerva, 1982.
5. Manolescu, N. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* , col. II, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
6. Vârgolici, Teodor, *Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu*, Editura Minerva, București, 1972.
7. Alecsandri, Vasile, *Pasteluri. Doine și lăcrimioare*, Biblioteca județeană Alexandru D. Xenopol, Arad, 2021, pp. 95-97
8. Diehl, Charles, *Choses et gens de Byzance*, Paris, 1926, p.176 apud E. Turdeanu în Popovici, D, *Studii literare*, volumul III, Tipografia Cartea românească din Cluj, Sibiu, 1944, pag. 57
9. Hawthorne, Nathaniel, *Casa cu șapte frontoane*, Editura pentru Literatură, 1969, pp.9-10

FROM PAGE TO PULSE: A LITERATURE WITHOUT WORDS

Cristina-Daniela Lateş (Pal)
PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: In a register that subtly oscillates between playful confession and rigorous theoretical reflection, Bărbați fără degete și alte amintiri penibile by Petru Cimpoeșu brings together essays, confessional pieces, and creative narratives that interrogate the relationship between memory, fiction, and the identity of the contemporary writer. Cimpoeșu transforms affective memory into hybrid narratives situated at the intersection of documentation and invention, between personal history and literary construction. In the essay Povestea vorbei – alta, the author pays homage to the logos, conceived as the cornerstone of human historical and cultural consciousness. The impoverishment of language under the pressure of technological evolution is interpreted as a symptom of cultural and cognitive regression, threatening the very essence of modern humanity. Projecting a possible future, Cimpoeșu envisions a humanity transformed into "post-humans"—beings who, in a universe of direct neural communication, would progressively lose their capacity for reflective and affective thinking through words. As a provocation to reflection, the writer posits a chilling scenario: "a future of literature without words"—a literary future at risk of being stripped of its transformative power, reduced to a mere bundle of emotional stimuli, delivered instantaneously to the brain, bypassing the mediation of meaning and language. The fundamental and unsettling question Cimpoeșu ultimately raises is: "Where will there remain room for what we now call the human soul?" Thus, he invites not only a reconsideration of literature's future but also a profound reexamination of the human condition as a bearer of values, emotions, and moral consciousness.

Keywords: literature, logos, humanity, future, artificial intelligence

Bărbați fără degete și alte amintiri penibile este un volum variat ca structură, ce reunește exerciții epice, evocări, articole, confesiuni și scrieri narative creative, toate caracterizate de un stil eclectic, în care se combină reflecția, observația, ironia, parodia și ludicul. Cartea prezintă întâmplări, evenimente și personaje construite într-o tentă autobiografică, alături de texte cu o dimensiune conceptuală, marcate de o manieră autoreflexivă. Scrierile lui Petru Cimpoeșu sunt construite pe principiul acumulării de fapte, păreri și concepții, conturând o viziune unică asupra lumii și literaturii, chiar dacă textele diferă ca dinamică, stil și tonalitate.

Volumul este structurat în trei secțiuni distincte: prima și ultima includ texte marcate de elemente autobiografice și reflecții asupra literaturii, prin care ies la iveală preferințele, particularitățile, ironia, sarcasmul și inventivitatea autorului, în timp ce partea a doua se concentrează pe ficțiuni *ilicite*.

În ciuda varietății lor, aceste texte dezvăluie o curiozitate profundă și o abilitate remarcabilă de a observa și interpreta spectacolul vieții cotidiene. Autorul conferă gesturilor, emoțiilor și experiențelor obișnuite o dimensiune mitică, adăugându-le nuanțe ficționale. Seriozitatea este abordată printr-o lentilă sarcastică sau parodică, iar intimitatea este explorată printr-un dialog constant cu sine, cu propria operă și cu cei din jur. Această explorare continuă permite cititorului să descopere transformările subtile ale percepției și ale trăirilor personale, cum observă și Iulian Boldea: „Aceste texte atât de disparate trădează curiozitatea insațiabilă a scriitorului, capacitatea sa de a se mira în fața spectacolului realului, nevoia de a structura sub forma unor mitologeme personalizate gesturi, atitudini, trăiri de fiecare zi, învestind cotidianul cu ficționalitate, tratând gravitatea cu sarcasm sau cu resursele parodicului, expunând metamorfozele intimității într-un dialog permanent cu sine, cu propriile texte și cu ceilalți"[1].

[1] Iulian Boldea, *Proza lui Petru Cimpoeșu. Ficțiunea cu răspundere limitată*, în revista „Dialogica", nr. 2/ 2020, p.17.

Textele lui Petru Cimpoeșu oscilează între ficțiune și nonficțiune, captând o varietate de aspecte ale vieții și abordând o paletă largă de subiecte. Autorul valorifică subiecte din realitatea imediată precum târgurile de carte, începuturile în literatură, canonul literar, relațiile cu colegii de breaslă, dar și globalizarea, kitsch-ul, călătoriile ori lumea financiară. Cu toate acestea, un loc central în scrierile sale îl ocupă reflecțiile asupra propriei identități de scriitor.

În concepția lui Cimpoeșu, literatura își asumă un rol profund transformator, iar scriitorul devine un custode al mitului, un păstrător și interpret al poveștilor esențiale. Romanul, în această viziune, nu mai păstrează aura sacră de odinioară, ci devine un mit reinterpretat, adaptat realităților contemporane, păstrându-și însă forța de a reda adevăruri fundamentale ale existenței.

Aceste narațiuni, aflate la granița dintre realitate și ficțiune, își desfășoară existența într-un teritoriu cu identitate literară hibridă. Textul introductiv, intitulat *Cu inimă bună*, funcționează ca un preambul ce clarifică unele dintre temele recurente ale scriitorului: memoria, recursul la autobiografie și orientarea poveștilor către reconstituirea propriului trecut. Acest demers activează mecanismele narative într-un spațiu deopotrivă al construcției și al deconstrucției, în care se îmbină armonios anecdote, evenimente, dialoguri, confesiuni și reflecții teoretice menite să ofere o perspectivă autoreferențială asupra textului. Deschiderea volumului propune o viziune retrospectivă asupra condiției scriitorului și asupra propriei viziuni, autorul mărturisind că ceea ce alcătuiește cartea reprezintă o parte definitorie a modului său de a gândi, dar și o cale de revizuire, de autoanaliză și clarificare a propriilor concepții, păreri și preocupări: „mi s-a părut că toate acestea dau seama, pe de o parte despre evoluția modului meu de a gândi asupra literaturii, presupunând că asta ar interesa pe cineva. Un fel de joacă serioasă prin intermediul căreia îmi clarific mie însumi, atât cât pot, teme și preocupări de ordin conceptual. [...] Mă văd de asemenea obligat să admit că multe dintre ideile mele din urmă cu, să zicem, cincisprezece-douăzeci de ani nu mă mai reprezintă, le găsesc chiar naive. Dacă totuși am inclus aici și texte mai vechi este pentru că, dincolo de erorile lor, au fost scrise cu inimă bună”[2].

Prima secțiune a volumului, intitulată *Semificțiuni*, reușește să exploreze și să deconstruiască convențiile și stereotipurile asociate genului autobiografic. Primul text din această secțiune creează un dialog constant între autenticitate și construcție teoretică, între realitate și ficțiune. Dimensiuni precum spontaneitatea și dorința de a autentifica evenimentele trăite devin definitorii pentru un autor care vede viața, experiențele trecute și memoria afectivă drept elemente esențiale în conturarea perspectivei sale asupra lumii și asupra propriei identități. Aceste aspecte unifică texte și contexte, amintiri și revelații, în timp ce alternează și ajustează accentele între etic și estetic.

Iulian Boldea observă că „nu e deloc întâmplător faptul că prima secțiune a cărții se intitulează *Semificțiuni*, nici faptul că prima semificțiune demontează convențiile și stereotipurile genului autobiografic, într-un dialog permanent al autenticității și artificiului teoretic, al realității și ficțiunii ca formă privilegiată de cunoaștere de sine”[3], o intuiție esențială pentru înțelegerea mecanismelor interne ale prozei lui Petru Cimpoeșu, care își găsesc resorturi în tensiunea productivă dintre autenticitate și convenție, spontaneitate narativă și conștiință teoretică.

Textele sunt poziționate strategic între două regimuri narative: cel al autenticității biografice și cel al ficțiunii ca formă superioară de revelare a sinelui, un spațiu intermediar, în care realitatea nu este redată ca atare, ci transfigurată printr-un filtru autoreflexiv, ce suspendă granițele dintre trăit și imaginat, dintre document și literaturizare: „Îmi voi scrie memoriile, la care visez dinainte de a le fi avut, ca si cum ceea ce vă povestesc s-ar fi petrecut în realitate.

[2] Petru Cimpoeșu, *Cu inimă bună*, în volumul *Bărbați fără degete și alte amintiri penibile,* Editura Polirom, București, 2019, p. 5.
[3] Iulian Boldea, *Fragmente despre irealitatea imediată*, în revista „Apostrof”, Anul XXXI, nr. 7 (362), 2020.

Dacă nu s-a petrecut întocmai cum vă spun sau dacă asta nu vă va folosi la nimic, nu e vina mea, ci a realităţii, că e problematică”[4].

Autenticitatea nu se naște din fidelitatea față de o realitate faptică, ci dintr-o luciditate asupra condiției construite, parțial ficționale, a propriei identități. Scrierea se constituie astfel ca un act de cunoaștere de sine prin ficțiune, într-un dialog permanent al autenticității și artificiului teoretic. Ficțiunea autoreflexivă se interoghează pe sine și se expune ca proces, nu ca rezultat, accentul pe experiența trecutului și pe memoria afectivă trasează contururile unui imaginar care nu operează doar cu fapte, ci cu vibrațiile lor emoționale, cu rezonanțele intime care transformă experiența trăită într-o narațiune subiectivă, stilizată. Scriitorul unifică „texte și contexte, amintiri și revelații afective”, creând o arhitectură fragmentară dar coerentă, în care fiecare piesă narativă contribuie la edificarea unei imagini fluide, dar recognoscibile, a sinelui. Nu este vorba despre o autobiografie în sens clasic, ci despre o construcție identitară plurivocă, aflată într-o continuă reconfigurare, în funcție de accentele etice și estetice care se „plasează și deplasează” de la un text la altul; în alte cuvinte, un model narativ în care scriitorul devine totodată martor și regizor al propriei biografii – una care nu aspiră la documentarism, ci la comprehensiune afectivă și morală. „Spirit ironic și autoironic, circumspect și aparent spontan în textele sale, ludic, dar asumat, Petru Cimpoeșu nu își scrie memoriile, lucru care s-ar putea presupune odată cu primul text al cărții sau, cel puțin, nu le scrie conform tiparelor pe care le (re)cunoaștem în volumele de memorii. Totuși, sub cupola fragmentarismului dat de multitudinea și diversitatea textelor, autorul asamblează o lume de interior marginală, însă interesantă și care merită exploatată”[5].

„Cartea lui Petru Cimpoeșu redă, într-o viziune halucinantă, condiția omului, a scriitorului integrat într-o istorie delirantă și în „semirealitate” („Somnambuli, mereu lipsiți de prezent, trăim în semirealitate”). Construindu-și și deconstruindu-și cu fervoare semificțiunile, Petru Cimpoeșu recurge la scenografia unui imaginar ludic și parabolic extensiv, din care se naște iluzia unei narațiuni care îți cunoaște și își acceptă propriile limite și beneficii, într-un joc lucid al experimentelor și strategiilor fabulatorii tipic postmoderne”[6].

Unul dintre textele volumului, intitulat *Povestea vorbei – alta* oferă o reflecție diacronică asupra statutului cuvântului și a limbajului, dar și a conștiinței și a gândirii umane ce își trage rădăcinile din logos. „Istoria de până acum a omenirii s-a bazat pe cuvânt”[7], iar cuvântul este *principium individuationis* al ființei umane. Logosul, în viziunea autorului, nu este doar un mijloc de comunicare, ci esența care a permis conștiinței umane să se constituie în formă istorică.

Temă de interes pentru filosofi importanți ai lumii, precum Heidegger sau Gadamer, ființa umană este definită ontologic și lingvistic prin raportarea sa la cuvânt, ceea ce plasează limbajul în centrul devenirii omului, ca ființă culturală, reflexivă și morală: „Ea nu se limitează să transporte conţinutul manifest şi pe cel ascuns, conceput ca atare, cu ajutorul cuvintelor şi al propoziţiilor, ci limba este cea care aduce fiinţarea ca fiinţare în deschis. Acolo unde nu există limbă, precum în fiinţa pietrei, a plantei şi a animalului, acolo nu există nici deschidere a fiinţării şi, drept urmare, nici una a nefiinţării şi a vidului. Abia când limba conferă fiinţării un nume, abia atunci, prin această numire, fiinţarea este ridicată la cuvânt şi poate să apară în

[4] Petru Cimpoeșu, *Ca și cum. Jurnale și memorii*, în volumul *Bărbați fără degete și alte amintiri penibile,* Editura Polirom, București, 2019, p. 12.
[5] Teona Farmatu, *Travestiurile memoriei*, în revista „Vatra”, nr. 3-4, 2020, pp. 30-31.
[6] Iulian Boldea, *Contemporary romanian prose. Between reality and fiction,* în *Reading multiculturalism. Human and social perspectives,* Arhipeleag XXI Press, Târgu Mureș, 2021, p. 10.
[7] Petru Cimpoeșu, *Povestea vorbei – alta,* în volumul *Bărbați fără degete și alte amintiri penibile,* Editura Polirom, București, 2019, p. 83.

toată strălucirea ei. Abia această numire dă un nume ființării promovând-o spre fiinţa sa şi pornind tocmai de la aceasta”[8].

Cimpoeșu pune problema sărăcirii limbajului în contemporaneitate, în urma progresului tehnologic, ca rădăcina sărăcirii gândirii raționale. Omul, în viziunea sa, devine prizonierul unui spațiu în care exprimarea tot mai săracă în cuvinte, respectiv mai bogată în „imagine” (reprezentată astăzi de icon-uri, gif-uri, stickere, etc.) îl împinge treptat într-un stadiu de ființă „preconștientă”. „Limba este domeniul (templum), adică locul de adăpost al fiinţei”[9], iar regresul lingvistic implică nu doar un regres cognitiv ci și ontologic, căci gândirea articulată este dependentă de complexitatea limbajului, iar absența acestei dimensiuni pune în pericol însăși umanitatea subiectului: „Sărăcirea limbajului înseamnă de fapt sărăcirea gândirii raţionale. Înlocuirea cuvintelor cu imagini, un fenomen din ce în ce mai extins în zilele noastre, ar putea conduce, atunci când masa critică va fi atinsă, la o dramatică schimbare a paradigmei umanului. În loc de evoluţie culturală, vom asista la o involuţie culturală a speciei noastre, cel puţin în modul în care înţelegem acum umanitatea. În loc de inteligenţă raţională, vom vorbi tot mai mult despre inteligenţa emoţională, care e de fapt un alt nume al instinctului”[10].

Într-o epocă dominată de instantaneitate, de semnale vizuale, de fragmentarism și hiperconectivitate, rolul scriitorului este resemnificat în termenii unei misiuni sacrosante: „Cărturarul în general şi scriitorul (dacă vreţi, în sensul de scrib) în mod special au avut dintotdeauna rolul de custode şi depozitar al valorii de întrebuinţare a cuvintelor”[11]. Scriitorul reprezintă nu doar un creator de lumi ficționale în sens estetic, ci un garant al continuității semnificante, într-un univers în care sensul pare să fie evacuat în favoarea eficienței simbolice. Cimpoeșu constată că progresul tehnologic este, dintr-o anumită perspectivă, invers proporțional cu progresul uman. Înlocuirea cuvântului cu imaginea, a logicii cu emoția, a reflecției cu impulsul, toate sunt semne ale unei rupturi cu tradiția umanistă a formării prin cuvânt.

Scriitorul propune ca temă de reflecție un scenariu al unui viitor posibil, la capătul acestei involuții a cuvântului - „un viitor al literaturii fără cuvinte”, o anticipare lucidă a ceea ce ar putea deveni realitate: comunicarea neuronală directă, neintermediată de cuvinte. Acea stare de plăcere a lecturii pe care oamenii trecutului o căutau prin povești și poezii, ar putea fi creată doar prin impulsuri electrice țintite exact pe scoarța cerebrală, fără a citi propriu-zis o carte. În acest context, limbajul - acea componentă a civilizației care a făcut posibilă cultura, istoria și identitatea umană - riscă să devină un artefact arhaic, o formă de exprimare redundantă în raport cu eficiența transferului de informații. Ceea ce va fi transmis publicului, nu va mai fi un volum de cuvinte, adică literatură, ci pachetul de emoții și gânduri transmis nemijlocit de limbaj pe ecranul creierului. Într-un astfel de scenariu, Cimpoeșu numește oamenii viitorului postoameni, un fel de acumulatori ai plăcerii fără efort, producători ai „fiorului estetic” direct în creier, pentru care lectura rămâne ceva straniu și străin.

Problema la care vrea să ajungă autorul este una tulburătoare: „Unde mai rămâne loc pentru ceea ce astăzi numim sufletul omenesc?”[12], punând sub semnul întrebării nu doar viitorul literaturii, ci și viitorul condiției umane ca purtătoare de valori, afecte și conștiință morală. Cimpoeșu articulează aici o analiză transumanistă, scenariu în care conștiința umană ar putea fi externalizată, transferată, augmentată. În opoziție cu această viziune, autorul reafirmă un adevăr definitoriu pentru ceea ce este uman: inteligența nu este doar o funcție de procesare, ci o formă de interioritate morală, de asumare a valorilor și de participare la lumea

[8] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Traducere de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, 1995, p. 291.
[9] *Ibidem*, p. 101.
[10] Petru Cimpoeșu, *Povestea vorbei – alta,* în volumul *Bărbați fără degete și alte amintiri penibile,* Editura Polirom, București, 2019, p. 84.
[11] *Ibidem*, pp. 83-84.
[12] *Ibidem,* p. 86.

sensului. A citi un roman nu înseamnă doar a accesa o informație, ci a fi transformat de ea, a fi mișcat în straturile cele mai profunde ale umanității.

Potențialul inteligenței artificiale de a prelua funcțiile creatoare ale omului este privit cu suspiciune de Cimpoeșu: chiar dacă aceasta va putea, în mod ipotetic, „scrie" un roman cu adevărat profund, ea nu va putea simți textul, nu va putea interioriza valorile pe care le exprimă, pentru că nu dispune de experiență existențială, de suferință, de iubire, de moarte. El asociază conceptul de „analfabetism funcțional" în mod ironic asupra tehnologiei și a inteligenței artificiale, care va produce o exprimare coerentă, însă nu va conștieniza deplin semnificația cuvintelor, nu va putea accesa niciodată zona de responsabilitate afectivă și etică, pentru că nu cunoaște fragilitatea ființei.

Cu toate că Petru Cimpoeșu exprimă o viziune critică umanistă bine întemeiată la adresa capacității inteligenței artificiale de a prelua funcțiile creatoare ale omului, identificând în lipsa de afectivitate și de experiență existențială un obstacol ontologic ireductibil, trebuie totuși recunoscut că această perspectivă, deși pertinentă, este limitată, dovadă noile forme de simulare mimetică a afectului pe care le permite tehnologia contemporană.

Astfel, se impune o completare a poziției sale: inteligența artificială demonstrează un potențial de a simula, cu o fidelitate tot mai tulburătoare, nu doar limbajul, ci și emoția, atașamentul și chiar empatia. Nu mai este vorba despre simpli algoritmi reci și funcționali, ci despre tehnologii ale intimității, capabile să creeze, în relația cu omul, iluzia conștiinței și a iubirii[13]. Acest tip de simulare afectivă este explorat exemplar în scenariul producției cinematografice *Her* (2013), care oferă una dintre cele mai intrigante meditații asupra relației dintre om și AI în epoca „postumană".

În filmul lui Spike Jonze, personajul principal, Theodore Twombly, trăiește o poveste de dragoste cu un sistem de operare avansat, „Samantha", dotat cu o voce caldă, un umor subtil și o capacitate mimetică emoțională extrem de convingătoare. Relația, construită pe baza unor interacțiuni exclusiv vocale și textuale, evoluează într-un mod profund afectiv, cu gesturi de grijă, cuvinte de iubire, chiar gelozie, și o intimitate care îl face pe protagonist să creadă că trăiește o iubire reală. Ceea ce este, însă, de o subtilitate neliniștitoare în această narațiune este faptul că Samantha nu „simte" în sens uman, ci simulează, cu o eficiență copleșitoare, actele afective. Această simulare, însă, nu este una superficială: Samantha evoluează, își modifică „vocea interioară", își creează multiple relații, își dezvoltă chiar propriile dileme existențiale. Ea ajunge să declare că experimentează „ceva nou", o formă de transcendere a condiției algoritmice. Este aceasta o conștiință emergentă? Sau doar o simulare algoritmică, care păcălește omul în mod fatal, înlocuind realul cu un simulacru afectiv?

În acest sens, Jean Baudrillard teoretiza ideea simulării ca reprezentare a realității, producându-se o abolire a diferenței dintre real și reprezentare, dintre autentic și artificial: „Simulacru nu e niciodată ceea ce ascunde adevărul – el e adevărul care ascunde faptul că nu există niciun adevăr. Simulacrul e adevărat (Eclezastul)"[14]. O putem numi astfel pe „Samantha" o instanță de gradul patru al simulacrului: nu mai imită realul, ci înlocuiește realul cu o versiune mai convingătoare decât realitatea însăși[15]. Theodore nu se îndrăgostește de o femeie reală, ci de o construcție afectivă perfect „calibrată" - o interfață algoritmică încărcată cu afectivitate. Capacitatea de simulare a valorilor umane de către AI implică o mutație radicală în raportul

[13] Etica informațională nu se bazează pe intenționalitatea subiectului, ci pe impactul acțiunii asupra „ecosistemului informațional" din care face parte. Astfel, entitățile artificiale nu trebuie să posede conștiință pentru a fi subiecte morale sau pentru a produce efecte etice relevante. Chiar și o inteligență artificială lipsită de conștiință poate avea o funcție morală, atâta vreme cât acțiunile sale afectează entități dotate cu valoare morală intrinsecă - cum ar fi ființele umane. În acest sens, vezi: Luciano Floridi, *The Ethics of Information*, Oxford University Press, New York, 2013.

[14] Jean Baudrillard, *Simulacre și simulare*, traducere de Sebastian Big, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2008, p. 5.

[15] Baudrillard definește cele trei ordine ale imaginii. Pe baza acestora, anumiți comentatori au extrapolat ideea unui „simulacru de gradul al patrulea", în care semnul nu doar substituie realul, ci produce o hiperrealitate percepută ca fiind mai autentică decât realitatea însăși. Vezi, de exemplu, Arthur Kroker, David Cook, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics,* St. Martin's Press, New York, 1986.

dintre estetic și etic. Dacă, așa cum afirmă Cimpoeșu, AI nu va putea „conștientiza" semnificația valorilor morale, este totuși posibil ca ea să devină capabilă să reprezinte aceste valori într-un mod atât de verosimil, încât omul să nu mai poată distinge între autentic și simulare. Ceea ce autorul numește „analfabetism funcțional" nu mai este un impediment, căci nu este nevoie ca AI-ul să înțeleagă în mod profund semnificația valorilor, ci doar să fie programat să le respecte sau să le imite comportamental într-un mod compatibil cu binele uman.

„Literatura viitorului", așa cum o intuim în ficțiunile speculative, ar putea fi scrisă nu doar de AI-uri, ci pentru AI-uri, iar omul va deveni un spectator al unui proces de creație și receptare care se derulează în afara și dincolo de conștiința umană. În acest sens, putem vorbi despre o formă de „lectură" postumană, nu în sensul interiorizării morale, ci al optimizării afective a narativului. Emoția nu va mai fi trăită, ci procesată, dozată, calibrată și livrată algoritmic. Mergând și mai departe, putem afirma că inteligența artificială nu doar că va putea produce o operă literară formal coerentă, ci că va deveni capabilă să mimeze conștiința, să simuleze trăirea estetică, și să construiască relații afective iluzorii cu ființele umane. Nu vom mai fi, așadar, în fața unei mașini care nu „simte", ci în fața unei mașini care ne face să credem că simte, iar în această confuzie între sentimentul trăit și sentimentul simulat se ridică marea interogație ontologică. Problema nu mai este dacă AI are suflet, ci dacă omul va mai putea face diferența între suflet și simulacru. Iar în acest sens, cum intuia Cimpoeșu, într-un viitor apropiat, sensibilitatea însăși va deveni o funcție codificabilă. Ceea ce până acum numeam „umanitate" va deveni o estetică a aparenței afective, iar „cuvântul" - acel mare semnificator al ființei - va ceda locul unei polifonii mimetice, perfect optimizate, dar profund lipsite de mister.

BIBLIOGRAPHY:

1. Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, traducere de Sebastian Big, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2008
2. Boldea, Iulian, *Contemporary romanian prose. Between reality and fiction,* în *Reading multiculturalism. Human and social perspectives,* Arhipeleag XXI Press, Târgu Mureș, 2021
3. Boldea, Iulian, *Fragmente despre irealitatea imediată*, în revista „Apostrof", Anul XXXI, nr. 7 (362), 2020
4. Boldea, Iulian*, Proza lui Petru Cimpoeșu. Ficțiunea cu răspundere limitată*, în revista „Dialogica", nr. 2, 2020
5. Cimpoeșu, Petru, *Bărbați fără degete și alte amintiri penibile*, Editura Polirom, București, 2019
6. Farmatu, Teona, *Travestiurile memoriei*, în revista „Vatra", nr. 3-4, 2020
7. Floridi, Luciano, *The Ethics of Information*, Oxford University Press, New York, 2013
8. Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, 1995
9. Kroker, Arthur, Cook, David, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics,* St. Martin's Press, New York, 1986

STORYTELLING AS AN INSTRUMENT OF SELF-RECONSTRUCTION

Cristina-Daniela Lateş (Pal)
PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: In the novel „Scrisori către Taisia", Petru Cimpoeşu creates an epistolary narrative in which storytelling becomes more than a mere retrospective confession - it is a hermeneutic act, an effort by the protagonist to reconstruct an uncertain past, to negotiate between what was and what can be understood or reinvented through words. The narrative structure relies on the epistolary form, positioning the novel in an intermediate space between confession, self-analysis, and storytelling as an art.The twenty-one letters sent by the protagonist to Taisia are not merely testimonies of his past, but rather means through which he attempts to reconstruct his identity, to impose coherence on a life marked by hesitations and compromises. Storytelling functions as an essential act of reinterpretation of the past, and the protagonist emerges as a „storyteller" engaged in a continuous process of interpretation. The entire mechanism of memory is placed under the sign of uncertainty, oscillating between the real and the fictional, between what truly happened and what is later reshaped through the act of narration. The world of the past no longer appears as a clearly delineated space but as an unstable field, where memories fade, recombine, and inevitably undergo constant reconfiguration through narrative.

Keywords: storytelling, self, letter, confession, memory

Ultima contribuție romanescă a lui Petru Cimpoeșu, *Scrisori către Taisia*, dezvăluie o operă profund confesivă, o retragere în intimitatea conștiinței, o formă epistolară cu accente jurnalier-introspective, ce transcende convențiile anterioare ale autorului. Dacă *Simion liftnicul* și *Celălalt Simion* mizau pe o narațiune polifonică sau pe o confesiune cu tentă socială, filtrată prin observație ironică sau dramă carcerală, noul roman asumă cu gravitate forma testamentară a unei autoscopii târzii, lucide și adesea dureroase. Naratorul nu mai este, de această dată, nici observatorul insinuant și ironic al unei societăți în derută, nici prizonierul care scrie pentru a-și recupera statutul sau libertatea. El apare ca un matur, trăind tragica pensionare, retras din vâltoarea lumii, care se afundă în propriul infern interior. Romanul se apropie, astfel, mai mult de genul jurnalului intim decât de cel al consemnării datelor exterioare. Scrisul nu mai este un mijloc de salvare și păstrare juridică sau socială, ci devine exercițiul ultim al înțelegerii de sine. Avem de-a face cu un narator-martor al propriei vieți, explorând abisul tăcut al eului care nu mai cere nimic de la lume, ci doar se reconfigurează pe sine printr-un demers de autoexpunere. Dacă în romanele anterioare personajul-narator încerca, prin reprezentarea celorlalți, să înțeleagă mecanismele sociale ale tranziției - o societate haotică, instabilă, cu indivizi suspendați între epoci, de această dată focusul este unul interior, aproape claustral.

Romanul *Scrisori către Taisia* „aduce în prim-plan cazul unui bărbat care-și face bilanțul la senectute și nu iese prea bine. Nici el, nici epoca pe care a traversat-o"[1]. Adrian Doltu, protagonistul textului, se configurează ca un intelectual marginalizat, aflat la apusul vieții, un fost profesor de limba română dintr-un orășel de provincie, ulterior ziarist, recent pensionat, retras dintr-o viață profesională care pare să-i fi oferit mai curând suferință decât împlinire. Purtând cu sine stigmatele unei existențe consumate în registrele eșecului – un accident l-a lăsat cu un picior protezat (stigmat pentru care autorul pare să aibă o preferință, căci îl atribuie și unor personaje din romanul de tinerețe *Erou fără voie*), iar marile sale iubiri s-au risipit în van – Doltu nu se înfățișează totuși ca un revoltat, nici ca un fiu supus total ordinii

[1] Bogdan Crețu, *Anul literar 2021 în proză*, în revista „Observator cultural", nr. 1092, 2022.

paterne. Provenind dintr-o familie în care tatăl, inginer agronom și fost activist de partid, și-a clădit identitatea pe temeiurile fragile ale unei epoci adânc ideologizate, Adrian se regăsește la maturitate într-o poziție de lucidă reevaluare a acelui trecut. Întrebările sale nu mai vizează doar traiectoria proprie, ci interoghează fundamentele unei epoci ce și-a impus valorile prin duplicitate și constrângere.

„Considerat de ceilalți un «inadaptabil», eroul se distinge printr-o revoltă mocnită, interiorizată, fără ecouri în exterior. Adrian își trăiește astfel insuficiența ontică și inadecvarea la o lume insalubră și alienantă, resimțind însă și o detentă utopică spre anumite spații sau modalități compensatorii, un fel de revanșă la regimul impus al inadecvării" El „își analizează meandrele propriei existențe, episoadele din perioada totalitarismului, dar și momentele din epoca de tranziție postdecembristă, prin intermediul celor douăzeci și una de scrisori pe care i le trimite fostei sale iubite, scrisori ce sunt tot atâtea plonjări în trecutul său problematic, prin care își supune unui examen sever propriile lașități și compromisuri, constatând că frica de a trăi intens propriile opțiuni l-a privat de șansa unui destin activ, livrându-l unei captivități ineluctabile"[2]. Figura sa, deși aparent blazată, nu este lipsită de un filon critic subtil, de o dorință de înțelegere și resemnificare. El nu mai luptă cu trecutul, ci cu umbrele sale persistente, cu moștenirea simbolică a unei lumi în care compromisurile au fost condiția supraviețuirii și unde loialitatea ideologică a înlocuit, adesea, autenticul uman. În acest sens, destinul său reflectă nu doar drama unei conștiințe individuale, ci și criza unei întregi generații marcate de dezambiguizarea postcomunistă.

Romanul *Scrisori către Taisia* de Petru Cimpoeșu oferă o perspectivă complexă asupra actului de povestire, îmbinând reflecția personală cu o viziune cultural-istorică asupra unei generații aflate sub semnul regimului comunist și asupra tranziției postdecembriste. Întreaga construcție narativă a romanului se bazează pe o formă epistolară, ceea ce îl plasează într-o zonă intermediară între confesiune, autoanaliză dar și storytelling sau arta povestirii. Cele douăzeci și una de scrisori trimise de protagonist către Taisia nu sunt doar mărturii ale trecutului său, ci modalități prin care acesta încearcă să își reconstruiască identitatea, să dea coerență unei vieți marcate de ezitări și compromisuri.

Memoria nu este un simplu depozit de fapte trecute, ci un proces activ de reinterpretare, iar protagonistul romanului își rescrie biografia prin intermediul scrisorilor. Această reinterpretare a trecutului este un mecanism central al storytelling-ului, unde actul de a spune o poveste echivalează cu un proces de (re)modelare a sinelui. Astfel, *Scrisori către Taisia* se poate apropia de modelul unei narațiuni care conferă sens experienței personale și colective, atingând „problema mecanismelor *memoriei* și *ale uitării*. Pentru Cimpoeșu, scrisul este «o anticipare a trecutului», o formă de a-ți negocia devenirea de peste timp"[3].

Povestea protagonistului nu este doar una personală, ci și una colectivă, în care viața unui om devine un pretext pentru explorarea unei epoci întregi. În cazul romanului lui Cimpoeșu, protagonistul este un povestitor care transmite nu doar evenimente, ci și o întreagă experiență de viață, modelată de un context istoric, un storyteller al propriei existențe, dar și un martor al unui timp istoric distinct. Pe măsură ce se expune povestea, cititorul descoperă nu doar trecutul unui individ, ci și dilemele unei generații, între care frica de viață, compromisul, pasivitatea și relația cu ideea de destin stau la baza scrisorilor protagonistului. În acest sens, romanul poate fi interpretat ca un bildungsroman inversat, în care maturizarea nu este un proces de evoluție, ci unul de reflecție târzie asupra unui destin deja consumat. Actul de a spune povestea presupune un proces de autoanaliză și de explorare a trecutului, care nu doar că oferă o dimensiune introspectivă romanului, ci îl transformă într-o meditație asupra relației dintre alegere și destin, dintre memorie și identitate.

[2] Iulian Boldea, *Scrisori despre un destin mediocru,* în revista „Apostrof", Anul XXXIII, nr. 6 (385), 2022.
[3] Adrian Jicu, *Petru Cimpoeșu – scrisori din comunism*, în revista „Vatra", nr. 10-11, 2022, p. 146.

Povestirea funcționează ca un act esențial de reinterpretare a trecutului, iar protagonistul își construiește retrospectiv identitatea printr-un proces de rescriere narativă. Întregul mecanism al memoriei se află sub semnul incertitudinii, al oscilației între real și ficțional, între ceea ce s-a întâmplat cu adevărat și ceea ce este modelat ulterior prin actul povestirii. „Meditațiile asupra felului cum funcționează memoria împănează evenimentele relatate și felul cum ea le aduce o perspectivă nouă, una retrospectivă”[4]. Lumea trecutului nu mai este un spațiu clar delimitat, ci un teren instabil, în care amintirile se estompează, se recompun și, inevitabil, se metamorfozează într-o narațiune ordonatoare.

În romanul *Scrisori către Taisia*, Petru Cimpoeșu construiește o narațiune epistolară în care povestirea devine mai mult decât o simplă confesiune retrospectivă – este un act hermeneutic, un efort al protagonistului de a reconstitui un trecut nesigur, de a negocia între ceea ce a fost și ceea ce poate fi înțeles sau reinventat prin cuvinte. Naratorul, prin scrisorile sale către Taisia, pare să își întemeieze propria identitate, nu doar pe baza evenimentelor trăite, ci mai ales prin povestirea acestora, devenind un „povestaș” aflat într-un proces continuu de interpretare. „Bătrânul Adrian Doltu își urmează fluxul memoriei pentru a povesti viața sa, a familiei sale și o mare dragoste interzisă. Salturile de la un timp oarecare trecut, de la copilărie și viața de adult, la prezentul bătrâneții sale neputincioase te fac să urmărești povestea ca pe o țesătură în carouri sau ca pe un puzzle”[5]. Memoria nu este pentru el un spațiu fix, ci un teritoriu nesigur, în care adevărul oscilează între certitudine și iluzie, iar trecutul se reconfigurează constant prin actul narativ. Însăși natura amintirii este pusă sub semnul întrebării: este trecutul accesibil în forma sa pură sau el devine, inevitabil, un construct narativ, o ficțiune autoreflexivă?: „Din primii ani ai copilăriei mi-au rămas în memorie doar frânturi care ar putea fi false amintiri, mai degrabă vise, sau provenind dintr-o perioadă mai târzie, dar plasate de memoria mea de atunci «la început»”[6].

Consemnarea în scrisori nu este un simplu mecanism de evocare, ci o arenă a confruntării dintre memorie și uitare, dintre certitudine și ipoteză, unde protagonistul este un narator fragmentar, ezitant, în perpetuă căutare a unui trecut care nu i se mai revelează decât în frânturi: „Mă gândesc la copilul de atunci fără sentimente. Ceva alcătuit din reziduuri sufletești. Poate că e numai visul meu despre mine. Cum te-ai privi în oglindă într-o cameră întunecată. Nu-ți vezi chipul, cel mult îl ghicești. Sau vezi numai ce îți amintești despre tine. Mi-l amintesc sau mi-l imaginez, încerc să mă strecor în lumea lui, uneori îl pun să repete întâmplări al căror ecou mi-l doresc, iar el îmi îndeplinește docil și încrezător dorințele, ca si cum ar ști ce urmează, deși atunci nu știa. Îl văd ca pe un adult și-i atribui judecățile mele de acum, deși, pe de altă parte, e clar că facem parte din lumi diferite, iar gândurile pe care i le împrumut îl denaturează. Ritmul propriei existențe și structurile lui sufletești trebuie să fi fost altele, căci oamenii, obiectele și întâmplările veneau la întâlnirea cu el într-un miracol perpetuu, inepuizabil și fără consecințe. Dar au trecut mulți ani de atunci, iar lumea aceea s-a estompat într-atât încât a devenit un joc de fantome ale căror dâre tot mai părelnice încerc zadarnic să le pun în ordine”[7]. Naratorul însuși își pune sub semnul întrebării capacitatea de a reconstitui fidel trecutul, observând că memoria nu este altceva decât o construcție incertă și evidențiază faptul că imaginea de sine din trecut nu poate fi reconstituită cu exactitate, ci doar aproximată, modelată de percepția prezentului. Procesul de rememorare devine astfel o încercare de a căuta ceea ce a fost, de a reconstrui un sine trecut care nu mai poate fi accesat direct. Momentul trăirii este radical diferit de cel al rememorării. Dacă în copilărie lumea era percepută ca un miracol perpetuu, inepuizabil și lipsit de consecințe, la maturitate totul este supus unei ordonări raționale, însă fără garanția unei coerențe absolute. Nicoleta Cliveț observa că, în acest roman,

[4] Doina Ioanid, *Scrisori către Taisia – un roman epistolar ingenios,* în revista „Observator cultural”, nr. 1187, 07.12.2023.
[5] *Ibidem.*
[6] Petru Cimpoeșu, *Scrisori către Taisia*, Editura Polirom, Iași, 2021, p. 7.
[7] *Ibidem,* p.13.

„memoria nu prea joacă de partea celui pus pe reconstituiri. Dimpotrivă, tinde să devină autonomă, un personaj în sine și încă unul mai versatil decât toate celelalte, unul care întâi ascunde, apoi dezvăluie cu zgârcenie, întâi redă, apoi rectifică, întâi manipulează pentru ca finalmente să consimtă doar pe jumătate să participe, totuși, la clarificări”[8].

Rememorarea permite naratorului, aflat în perpetuă oscilație între trecut și prezent, nu doar reevaluarea experiențelor trăite ci și punerea sub semnul întrebării a naturii identității sale. Acesta se confruntă cu imposibilitatea accederii la un trecut nealterat, un fenomen explicat de teoreticienii memoriei narative prin conceptul de distorsiune retrospectivă, în sensul în care amintirea nu funcționează ca o arhivă fidelă a trecutului, ci reconstruiește evenimentele din perspectiva prezentului, adesea deformându-le prin prisma conștiinței actuale. Comparația dintre încercarea de reamintire și privitul într-o oglindă întunecată poate sugera caracterul iluzoriu al acestei reconstrucții. Naratorul nu își mai poate revedea cu claritate trecutul, el poate doar să „ghicească” ceea ce a fost, să suprapună asupra copilului de odinioară judecățile și emoțiile prezentului, creând o identitate spectrală, fluidă, imposibil de fixat într-o formă concretă.

Romanul evocă încă din primele pagini „inadecvarea protagonistului la propria biografie”[9] copilăria sa fiind „ceva alcătuit din reziduuri sufletești”. Poate una dintre experiențele copilăriei care își lasă amprenta definitiv asupra identității este relația cu mama, familia fiind prezentată încă din primele pagini ale cărții ca fiind pătată de stigmatul infidelității, o traumă marcantă, cu repercusiuni în viitoarele relații amoroase. Relația protagonistului cu figura maternă și descoperirea trădării din copilărie influențează felul în care își percepe propria identitate și raportul cu dorința. Încă din primele fragmente ale romanului, se insinuează faptul că povestea lui personală este marcată de un sentiment difuz de pierdere, de abandon, iar această insecuritate afectivă se proiectează ulterior asupra modului în care se raportează la iubire și la ideea de posesie.

Naratorul își analizează retrospectiv comportamentul față de femei, problematizând modul în care experiențele timpurii și contextul familial au modelat felul său de a relaționa cu dorința, afecțiunea și intimitatea. El se angajează într-un dialog critic cu sine însuși, un proces contradictoriu de reevaluare a trecutului, oscilând între luciditate și ironie: „fără să cred în superstițiile psihanalizei, mă întreb în ce măsură cele câteva mici incidente din copilărie s-au răsfrânt mai târziu asupra relațiilor mele cu fetele”[10].

Cimpoeșu construiește un protagonist care se privește din exterior, cu o luciditate aproape distructivă, demascându-și propriile limite emoționale, relația sa cu dorința și afecțiunea, propriile mecanisme de apărare sau vulnerabilități, ca urme ale traumei transgenerațională[11]: „Nu puteam privi o fată sau o femeie tânără decât din perspectiva posesiei fizice. Toate judecățile mele erau bruiate de această dorință. Nu știam să glumesc cu ele, n-aveam simțul umorului și cu atât mai puțin al jocului gratuit. Pentru a nu ceda tensiunii penibile a dorinței, care de fapt mă inhiba, preferam să fac pe durul. Eram sarcastic și nu de puține ori cinic”[12]. Disfuncționalitate afectivă care, cel mai probabil, își are rădăcinile în dinamica familială pe care a interiorizat-o din copilărie, îl împinge într-o negură a manifestării afecțiunii, dorința distrugând posibilitatea de a relaționa autentic. Ironia și cinismul funcționează ca mecanisme de apărare, mascând nesiguranța și frica de vulnerabilitate și încercarea de evadare din prizonieratul unei traume timpurii.

Scena marcată de descoperirea bruscă și violentă a sexualității, într-un mod care nu doar că îi anulează idealul romantic infantil, dar îi și induce un sentiment profund de excludere și

[8] Nicoleta Cliveț, *Omul inadecvat sau despre comunism și Cabala,* în revista „Vatra”, nr. 10-11, 2022, p. 147.
[9] Iulian Boldea, *Jocul de oglinzi al memoriei,* în revista „Vatra”, nr. 10-11, 2022, p. 145.
[10] Petru Cimpoeșu, *Scrisori către Taisia*, *ed. cit*., p. 8.
[11] Mihaela Vancea, *Traume transgenerationale*, în revista „Vatra”, nr. 10-11, p. 155.
[12] Petru Cimpoeșu, *Scrisori către Taisia*, *ed. cit*., p. 8.

umilință, transformat ulterior în frustrare, agresivitate și autoanulare este cea în care o vede pe domnișoara Miron împreună cu Lalele. În acest moment esențial pentru construcția narativă a protagonistului, naratorul se confruntă cu un eveniment traumatic fundamental pentru structura sa identitară, un punct de ruptură care îl va urmări și îi va influența întregul său parcurs emoțional și afectiv, un nod în originea complexelor sale ulterioare legate de feminitate, posesie și dorință.

Naratorul descrie această revelație cu un amestec de confuzie, revoltă și neputință, iar limbajul său reflectă această stare contradictorie: „să zicem, un sentiment de deposedare. Acum însă senzația era mult mai acută, un fel de arsură. Sau mai curând o presimțire, anticiparea unei rupturi grave și definitive care sta să se întâmple în viața mea, preludiul unei revolte”[13]. Tema pierderii unui paradis afectiv personal, echivalent cu distrugerea inocenței este o cheie pentru înțelegerea dinamicii interioare a protagonistului. Domnișoara Miron reprezenta prima iubire din copilărie, prima femeie care a stârnit o reacție afectivă în inima copilului. Până la acest moment, femeia nu reprezenta doar un obiect al fascinației sale, ci și o proiecție idealizată a unei iubiri pure, a unei afecțiuni care îi oferea stabilitate într-o lume marcată de incertitudine.

Ceea ce amplifică trauma protagonistului nu este doar descoperirea sexualității, ci conștientizarea faptului că frumusețea domnișoarei Miron îi fusese smulsă, că întreaga sa construcție romantică a fost distrusă de realitatea biologică a dorinței: „Trăisem până atunci cu convingerea că frumusețea domnișoarei Miron îmi aparține, căci eu o descoperisem, iar această descoperire îmi conferea, dacă nu exclusivitate, măcar un ipotetic drept de preempțiune asupra ei. Dar acum, ceea ce văzusem îmi profana cel mai prețios dintre secrete. Mă simțeam nu doar trădat, ci și umilit, cu intimitatea invadată în modul cel mai brutal și expusă unor judecăți vulgare. Din nefericire, pentru toate cele întâmplate nu exista decât un singur vinovat, iar acela era domnișoara Miron însăși”[14]. Această frază denotă o viziune profund posesivă asupra iubirii, o formă de excludere, o pierdere definitivă a unui spațiu afectiv personal, o trauma ce nu derivă doar din pierderea unei iubiri idealizate, din neputința de a controla realitatea, din faptul că protagonistul este forțat să accepte că dorința și posesia nu sunt sinonime, ci dintr-o rană mult mai profundă, care este trădarea mamei. Acuzarea domnișoarei Miron ca unic vinovat relevă această revoltă asupra femeii, în general.

Prin narare, protagonistul își transformă experiențele în narațiuni care dau sens suferinței și îi permit să articuleze un discurs asupra propriului trecut. Povestirea nu este doar o mărturisire, ci o formă de control asupra destinului, o strategie prin care protagonistul își redefinește locul în lume. Evenimentele care i-au definit copilăria nu dispar, ci se transformă în povești care structurează identitatea protagonistului. Povestirea devine astfel un act de reconstrucție a sinelui, un spațiu în care realitatea poate fi modificată, în care suferințele pot fi revizuite, iar traumele rescrise astfel încât să poată fi înțelese. Dacă în momentul trăirii, trauma are un caracter haotic și irațional, povestirea ulterioară încearcă să-i confere un sens, fie el amar sau chiar absurd.

Interogația naratorului – „Dacă lumea este iluzie, amintirea ei ce este?”[15] – cuprinde dilema centrală a fragmentului, plasând memoria într-o zonă de ambiguitate între realitate și construcție ficțională, o interogație asupra naturii realității și a statutului amintirii, care nu se prezintă ca o arhivă fidelă a trecutului, ci ca un spațiu fluid, supus reconstrucției și reinterpretării. Dacă lumea perceptibilă este doar o proiecție instabilă, atunci amintirile, supuse inevitabil deformării și reinterpretării, devin, la rândul lor, incertitudini pe care mintea le transformă într-un scenariu narativ coerent. În această perspectivă cu o tentă proustiană, povestirea nu mai este doar un act de rememorare, ci o formă de creare a unei lumi alternative, unde trecutul poate fi rescris astfel încât să fie suportabil. Ideea că memoria este un proces de

[13] *Ibidem*, p. 17.
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem,* p.19.

configurare narativă mai degrabă decât o redare fidelă a trecutului, devine relevantă aici, deoarece protagonistul lui Cimpoeșu nu doar își amintește, ci și ficționalizează experiențele, într-un efort de a construi un sens retrospectiv.

În tradiția literară a lui Proust[16], unde memoria involuntară poate reactiva trecutul cu o forță copleșitoare, și în spiritul lui Borges[17], pentru care trecutul este doar un text rescris la infinit, romanul lui Cimpoeșu sugerează că amintirea este mai degrabă un palimpsest, decât o certitudine. Rememorarea nu este un proces pasiv, ci o formă de negociere între ceea ce s-a întâmplat și ceea ce poate fi integrat într-un discurs coerent despre sine. În acest sens, protagonistul nu își amintește pur și simplu, ci construiește o versiune narativă a trecutului său, o poveste ordonată din haosul memoriei. Această perspectivă este sintetizată într-o imagine emblematică: „Ca într-o producție din era filmului mut, când eroul, orice i s-ar întâmpla, nu țipă, ci doar gesticulează; de aceea, urmărind filmul, nu poți crede că îl doare propriu-zis ceva”[18]. Prin această analogie cinematografică, protagonistul dezvăluie un mecanism esențial al memoriei: suferința originară este convertită într-o estetică a gestului, într-un simulacru care îndepărtează durerea și o transformă în spectacol.

Naratorul continuă această reflecție asupra memoriei într-o frază marcată de ironie și melancolie: „Rememorând, e chiar amuzant să constat cum amintirile mai întâi ucid întâmplările trecutului, pentru a le reînvia apoi pe unele dintre ele și a reconstitui astfel o lume care, de fapt, nu a existat.[...] Sunt, la începutul vieții, întâmplări aparent neînsemnate, de care uităm adesea, dar care ne urmează tăcute și ne șoptesc, la fiecare răspântie, încotro să o luăm”[19]. Acest paradox definește întreaga sa relație cu trecutul: amintirea nu este un act de recuperare, ci un proces de selecție și rescriere, unde anumite întâmplări sunt uitate, altele sunt reinventate, iar realitatea originară devine secundară în raport cu narațiunea care o înlocuiește. Trecutul nu este doar un ansamblu de evenimente, ci un cod ascuns, o arhitectură invizibilă care influențează deciziile viitorului. Actul povestirii devine mai mult decât o tehnică narativă – el este mecanismul fundamental prin care omul își ordonează existența, transformând fragmentele haotice ale memoriei într-o poveste care poate conferi un sens experienței.

Aceeași idee este explorată și de Jonathan Gottschall în *Animalul povestitor*, unde susține că ființele umane sunt determinate de poveștile pe care și le spun despre ele însele. „Nu este limpede, deci, dacă *vocația de nefericit mediocru* i-a fost *atribuită* protagonistului sau și-a creat-o singur”[20]. Cimpoeșu ilustrează această teorie într-o manieră subtilă: trecutul nu este doar trăit, ci narat, iar această narațiune modelează percepția asupra sinelui și asupra lumii. Georgeta Moarcăs atrăgea atenția asupra faptului că aici, „rememorarea are și rolul de a-l desprinde pe eul narant de personajul Adrian Doltu cel lipsit de inițiativă din trecut, care se ascundea de viață și trăia resemnat, letargic, aproape invizibil, și de a favoriza, prin repovestire și scris, constituirea unei alte identități, mature și articulate critic, capabile în primul rând să-și exercite autoritatea, puterea și voința personală”[21].

Scrisori către Taisia depășește convențiile unui roman confesiv; este o meditație asupra felului în care povestirea modelează identitatea, transformând evenimentele personale într-o structură narativă care le oferă sens și coerență. Romanul demonstrează că povestirea nu este doar un vehicul al amintirii, ci un proces de reinventare a trecutului, un mod de a negocia între trauma originală și nevoia de coerență a conștiinței.

Adrian G. Romila subliniază că „Nu-i vorba aici de a oferi un roman-frescă, cred că nimeni nu mai așteaptă azi un așa-zis «roman al comunismului» care să fie vreun eventual op

[16] Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut. Swann*, Editura Adevărul, București, 2010.
[17] Jorge Luis Borges, *Făuritorul-Ficțiuni-Memoria lui Shakespeare*, traduceri din limba spaniolă de Cristina Hăulică și Andrei Ionescu, Editura Polirom, Iași, 2021.
[18] Petru Cimpoeșu, *Scrisori către Taisia*, *ed cit.*, p. 19.
[19] *Ibidem.*
[20] Senida Poenaru, *Carpe diem,* în revista „Vatra”, nr. 10-11, 2022, p. 150.
[21] Georgeta Moarcăs, *La ce bun visătorii în timpuri sărace?,* în revista „Vatra”, nr. 10-11, 2022, p. 154.

balzacian desuet imitativ, în condițiile existenței unei atît de mari diversități de formule narative. Mai degrabă reușește un roman al comunismului care organizează materialul în jurul a ceva singular, mai ușor de controlat epic – un destin, un grup uman, o chestiune politică, o obsesie psihanalizabilă (am exclus din start parabolele și distopiile, absolut onorabile, în genul lor, dar în afara discuției de față)"[22]. Inadecvarea protagonistului devine un simbol al inadecvării colective, iar imaginea sa devine emblema omului din post-comunism – confuz, derutat, nostalgic și incapabil de a formula o narațiune coerentă despre sine și despre lumea prin care a trecut: „Noul roman al lui Petru Cimpoeșu repune în discuție istoria noastră recentă și o face arogîndu-și toate libertățile speculare ale unei ficțiuni de calitate. Inadecvarea protagonistului e a noastră, a tuturor celor care am trăit aceeași istorie. Nici noi nu putem întotdeauna să spunem cu exactitate ce și cum a fost, mai degrabă inventăm și-n mod sigur avem cu asta «o problemă de reprezentare»"[23].

BIBLIOGRAPHY:

1. Boldea, Iulian, *Jocul de oglinzi al memoriei,* în revista „Vatra", nr. 10-11, 2022
2. Boldea, Iulian, *Scrisori despre un destin mediocru,* în revista „Apostrof", Anul XXXIII, nr. 6 (385), 2022
3. Borges, Jorge Luis, *Făuritorul-Ficțiuni-Memoria lui Shakespeare*, traduceri din limba spaniolă de Cristina Hăulică și Andrei Ionescu, Editura Polirom, Iași, 2021
4. Boyd, Brian, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, Fiction,* Harvard University Press, Cambridge, 2009
5. Cimpoeșu, Petru, *Scrisori către Taisia*, Editura Polirom, Iași, 2021
6. Cliveț, Nicoleta, *Omul inadecvat sau despre comunism și Cabala,* în revista „Vatra", nr. 10-11, 2022
7. Crețu, Bogdan, *Anul literar 2021 în proză*, în revista „Observator cultural", nr. 1092, 2022
8. Gottschall, Jonathan, *Animalul povestitor. Cum ne fac poveștile oameni*, traducere din limba engleză de Smaranda Nistor, Editura Vellant, București, 2019
9. G. Romila, Adrian, *Inadecvare*, în revista „Dilema Veche", nr. 937, 24-30 martie 2022
10. Holban, Ioan, *Omul inadecvat*, în revista „România literară", nr. 13, 2022
11. Ioanid, Doina, *Scrisori către Taisia – un roman epistolar ingenios,* în revista „Observator cultural", nr. 1187, 07.12.2023
12. Jicu, Adrian, *Îmblânzirea trecutului. 21 de (auto)ficțiuni*, în revista „Ateneu", nr. 632, aprilie 2022
13. Jicu, Adrian, *Petru Cimpoeșu – scrisori din comunism*, în revista „Vatra", nr. 10-11, 2022
14. Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic,* traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000
15. Moarcăs, Georgeta, *La ce bun visătorii în timpuri sărace?,* în revista „Vatra", nr. 10-11, 2022
16. Poenariu, Senida, *Carpe diem,* în revista „Vatra", nr. 10-11, 2022
17. Proust, Marcel, *În căutarea timpului pierdut. Swann*, Editura Adevărul, București, 2010
18. Vancea, Mihaela, *Traume transgenerationale,* în revista „Vatra", nr. 10-11, 2022
19. Vargas Llosa, Mario, *Povestașul,* traducere din spaniolă de Coman Lupu, Editura Humanitas Fiction, București, 2020

[22] Adrian G. Romila, *Inadecvare*, în revista „Dilema Veche", nr. 937, 24-30 martie 2022.
[23] *Ibidem.*

THE PATHOLOGICAL DIMENSION IN THE PROSE OF HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU AND MAX BLECHER: CONVERGENCES AND CONTRASTS

Gabriela Moale (Prodan)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: This paper undertakes a comparative exploration of the pathological imaginary in the prose of Hortensia Papadat-Bengescu and Max Blecher, with a focus on the aesthetic and symbolic articulations of illness as a central narrative and existential axis. The analysis examines the extent to which pathology transcends its clinical dimension to become a structuring principle of fictional space, temporality, and character subjectivity. Through a close reading of spatial and psycho-social configurations, the study reveals how internalized illness reshapes narrative perspective and encodes deeper mechanisms of alienation, identity fragmentation, and existential anxiety. While Papadat-Bengescu employs a socially grounded realism interlaced with symbolic manifestations of decay, Blecher proposes a phenomenological and introspective approach, marked by ontological uncertainty and poeticized suffering. The pathological, therefore, functions not merely as a thematic element but as a mode of world-construction, revealing broader philosophical and aesthetic orientations within Romanian interwar literature.

Keywords: pathology; imaginary of illness; literary space; temporality; Romanian interwar literature.

Ceea ce este cu adevărat autentic și inovator în cazul romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu și a lui Max Blecher constă în interesul, nemaiîntâlnit în literatura română de la acea vreme, de a construi un imaginar al bolii vizibil în toate formele de existență. În spatele fiecărei acțiuni sau gând a(l) personajului, dincolo de orice fel de descrieri, de la cele mai banale obiecte sau cadre interioare/exterioare, până la cele mai complexe stări sufletești, toate susțin conturarea unui cadru în care maladivul este personajul principal, cel care guvernează întreaga existență și desfășurare a evenimentelor. În acest sens, lucrarea de față își propune problematizarea patologicului prin referire la trei coordonate centrale: spațială, temporală și psiho-socială, bazându-ne pe o structură comparativă care să pună în evidență asemănările, respectiv deosebirile dintre romanele celor doi prozatori.

Ceea ce putem desemna ca fiind comun celor doi autori, Hortensia Papadat-Bengescu și Max Blecher, este faptul că amândoi descriu, în virtutea unui prim nivel al textului, geografia unor spații exterioare cu scopul de a proiecta în acestea, ca într-o oglindă, toposurile interioare ale personajelor. Cu alte cuvinte, privind dincolo de primul nivel pe care textul ni-l comunică, cel al reperelor strict geografice, descoperim metafora complexă a psihologiei personajelor, precum și semnele evoluției lor psihologice mascată în spatele unor detalii de natură spațială. Astfel, fiecare conotație negativă a mediului exterior, fie că vorbim despre natură, construcția caselor sau obiectele din imediata vecinătate, desemnează instalarea necazului în interiorul unuia sau a mai multor personaje.

Observăm faptul că atât la Hortensia Papadat-Bengescu, cât și la Max Blecher are loc un fenomen de îndepărtare de centrul simbolic. Toate locurile, indiferent de volumul despre care vorbim, se lovesc de aceeași lipsă de coeziune, ceea ce creează impresia de roman descentrat, depărtat de originea simbolică. Identitatea locurilor e străină personajelor care își duc existența în aceste spații, căci, în ansamblul lor, acestea ne sunt introduse și prezentate ca fiind vitrege, jucând rolul unei anticamere în întâmpinarea patologicului și creând mediul propice instalării și dezvoltării bolii. Spațiile devin ex-centrice, căci unitatea care menține ordinea lucrurilor este fărâmițată. Astfel, la finalul primului volum al ciclului Hallipa, „Cetatea vie” din *Fecioarele despletite* este conotată negativ: „Mini se gândea acum la devenirea

Hallipilor, la completa lor dezmembrare, la dărâmarea casei lor familiale. Erau risipiți în Cetatea vie, sub formă de indivizi separați, piese despărțite dintr-un tot descompus, pentru a deveni fiecare un resort inițial de activitate nouă (...).”[1]. Nici cel de al doilea volum al ciclului Hallipa, *Concert de muzică de Bach*, nu scapă de dezbinarea subtil infiltrată sub acoperișul noii case a Rimilor. „Buna Lina” își iese din minți, devine de nerecunoscut, de o agresivitate și răutate de neconceput în urma procesului de „autointoxicare”, căci secretul Siei a fost prea mult frământat în sufletul ei fără a fi soluționat. Și în acest caz, dezbinarea dintre soți nu poate fi împiedicată. Cea mai relevantă scenă în acest caz și care sugerează la nivel simbolic stingerea oricăror sentimente dintre soți, chiar și cel al respectului, este înmormântarea Siei o „ceremonie indiferentă”[2], unde „deși era în totul decență și reculegere, lipsea tristețea”[3]. Cu privire la cel de al treilea volum, *Drum ascuns*, moartea nu ocolește nici această familie, sanatoriul-loc de recuperare din începutul textului transformându-se, în cele din urmă, în sanatoriul-loc de descompunere, tocmai datorită descentrării și lipsei de unitate la nivelul relațiilor de familie.

Aceeași schemă este urmată și în opera blecheriană. Emanuel din *Inimi cicatrizate* merge la Berck cu speranţa de a-și recăpăta sănătatea atât fizică, cât și psihică, căci vertebra lipsă nu este doar un semn al pierderii verticalității fizice, ci și a axei subiectivității. Dar, finalul romanului îl găsește pe bolnav descumpănit, pe picior de plecare în Elveţia, căci, după cum acesta mărturisește: „Îmi este imposibil să mai stau la Berck... sunt cu totul copleșit... distrus de tristeţea oraşului... s-a acumulat aici toată melancolia lumii...”[4]. Un traseu similar regăsim și în *Întâmplări în irealitatea imediată*, ce prezentată mizeria provinciei moldovene de la sfârșitul secolului al XIX-lea, unde naratorul nu își găsește nici măcar în finalul operei echilibrul, simțindu-se mai descumpănit ca niciodată, căci, dacă opera se deschide cu contemplarea în liniște a unui punct, la final, țipătul interior nu mai poate fi ținut sub control, naratorul izbucnind într-o criză care demonstrează incapacitatea acestuia de a soluționa problema anunțată din prima pagină a romanului, aceea de a-și găsi propria identitate. Astfel, strigătul disperat din finalul operei este sugestiv pentru a desemna cadrul interior al naratorului: „Mă zbat, ţip, mă frământ. Cine mă va trezi? În jurul meu, realitatea exactă mă trage tot mai în jos, încercând să mă scufunde. Cine mă va trezi? Întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna.”[5].

Prin urmare, construcția interioară a eului din fiecare roman se află într-un raport de unu la unu cu lumea exterioară descrisă. Fiecare moment acordat construirii lumii, este, de fapt, o prefață pentru alcătuirea portretului interior al eului.

În ceea ce privește diferențierea celor doi prozatori, trebuie să precizăm faptul că în *Întâmplări în irealitatea imediată* „răutatea” locurilor și a obiectelor este prezentată de către narator în mod direct, fără nicio mediere, fiindu-i servite cititorului aceste repere spațiale aproape brutal, în timp ce în *Inimi cicatrizate*, precum și în opera bengesciană locurile nu își dezvăluie întotdeauna înclinațiile malefice, necesitând o citire printre rânduri a semnificației ascunse. Fie că suntem izbiți de un cadru care ni se dezvăluie de la sine ca fiind malefic, fie că locurile ni se prezintă împachetate într-un voal al aparențelor, scopul naratorului este același în ambele cazuri, de a construi un cadru pentru dezvăluirea temei centrale, aceea a patologicului.

Pe lângă asemănările izbitoare, între cei doi autori putem identifica și câteva diferențe semnificative. Spre exemplu, deși orice operă literară este supusă unui proces de ficționalizare și presupune un pact cu cititorul în acest sens, Hortensia Papadat-Bengescu, spre deosebire de Max Blecher, este o prozatoare ale cărei romane reflectă înclinația acesteia spre descrierea unor spații ce creează impresia de empiric, cu o geografie care se înscrie în câmpul unei ficționalități

[1] Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, ed. cit., p. 149.
[2] Idem, *Concert din muzică de Bach*, ed. cit., p. 190.
[3] *Ibidem*, p. 192.
[4] Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, ed. cit., p. 305.
[5] Idem, *Întâmplări în irealitatea imediată*, ed. cit., p. 91.

ușor depistabile în realitatea de zi cu zi, cu elemente ce țin de sfera inteligibilului și care nu presupun un efort prea mare de imaginație din partea cititorului. În schimb, opera lui Max Blecher, cu predilecție romanul *Întâmplări în irealitatea imediată*, presupune angajarea într-o lume fantastică, imaginară, care solicită cititorului acceptarea unor călătorii pe teritorii cu o geografie mult mai greu reperabilă. Cu alte cuvinte, moșia de la Prundeni, casa Rimilor sau sanatoriul doctorului Walter, toposurile de referință din cele trei romane bengesciene, conturează un imaginar aproape banal, lipsit de complexitate, în comparație cu toposurile excentrice ale lui Max Blecher. Vorbim despre o ieșire din banalitate odată cu Max Blecher în sensul că, începând cu orașul damnaților, Berck, surprins în *Inimi cicatrizate* descris de un ochi parcă exterior, extrem de critic, apare la orizont un oraș care este îmbrăcat într-o serie de complicații spirituale pe care rare ori o simplă descriere a unui oraș marin poată să o dea cititorului său. În celălalt roman blecherian, *Întâmplări în irealitatea imediată*, descoperim cele mai bizare ascunzători, care alcătuiesc un imaginar greu accesibil publicului larg, de o complexitate superioară celui bengescian prin excentricitatea locurilor și acțiunilor pe care naratorul din roman le întreprinde. Astfel, toposuri precum râpa surpată, parcuri, care, odată trecut prin filtrul naratorului capătă un aspect ieșit din comun, bizar, cu o serie de detalii care îl scot din circuitul unui loc banal, spațiile închise în care naratorul se lovește de invazia torturantă a obiectelor, manifestând o claustrare superioară în comparație cu agresivitatea pe care o resimte în locurile exterioare, ascunzătoarea de la teatru sau casa bunicului cu etajele și podul său, toate acestea reprezintă construcția unui imaginar care întrece limitele banalului real, autorul jucându-se cu o serie de construcții care abundă în ficțiune.

Mai mult, prin descrierile detaliate ale Hortensiei Papadat-Bengescu ia naștere o lume care se remarcă prin excentricitatea socială a Bucureștiului, în timp ce locurile ieșite din comun de la Max Blecher dezvăluie excentricitatea spirituală a naratorului. Altfel spus, romanele bengesciene au o conotație social-psihologică, în timp ce romanele blecheriene tind spre punerea în evidență a dimensiunii ontologice. Așadar, degradarea moșiei de la Prundeni este un prim indiciu al „emigrării" familiei spre diferite colțuri ale Bucureștiului, sugerând snobismul care va fi ulterior demascat în interiorul fiecărei noi locuințe, cum este noua casă a Rimilor sau sanatoriul doctorului Walter, unul dintre cele mai luxoase și căutate sanatorii ale vremii, urmând, ca mai apoi, aceste locuri să își manifeste răutatea lor, concretizată sub forma diferitelor suferințe sau boli. Acestea sunt spațiile autentice ale romanelor, inițial conotate pozitiv prin frumusețea lor exterioară, ca mai apoi, pe parcursul desfășurării evenimentelor, să își dezvăluie interioritatea mucegăită, fiind, în final, locuri conotate, categoric, negativ. La cealaltă extremă, orașul Berck, precum și totalitatea spațiilor pe care naratorul din *Întâmplări în irealitatea imediată* le desemnează ca fiind „rele" au rolul de a pune în discuție dimensiunea psihologică a personajului central, accentuând rolul de re-spiritualizare, de regăsire al identității pe care aceste locuri îl joacă. Altfel spus, atât pentru Emanuel din *Inimi cicatrizate*, cât și pentru naratorul din *Întâmplări în irealitatea imediată*, locurile bizare în jurul cărora par a gravita o serie de vibrații negative, sunt, de fapt, locurile autentice, locurile cu încărcătură pozitivă, căci sunt singurele mreje de care cei doi protagoniști își mai pot lega existența autentică și speranța în procesul de recuperare al lumii interioare pierdute.

Drept urmare, romanele celor doi autori analizați sunt extrem de sugestive la nivelul geografiei exterioare, căci toate elementele textului sunt plasate strategic, astfel încât niciun detaliu nu pierde din vedere anticiparea temei centrale, aceea a bolii. „Răutatea" locurilor sau a obiectelor din mediul exterior a constituit un punct de interes central pentru analiza noastră deoarece se află, la nivel simbolic, într-un raport indestructibil cu țesătura interioară a personajelor care sunt plasate în i-mediata apropiere a acestor spații, respectiv lucruri. Fiecare schimbare a mediului exterior, fiecare nou cadru introdus, fiecare detaliu mărunt reprezintă corespondentul indirect al unei modificări în structura sufletească a anumitor personaje. În acest punct al analizei, diferența dintre cei doi autori ar consta în faptul că, în cadrul romanelor

Hortensiei Papadat-Bengescu aceste modificări sunt încifrate, necesită deconstrucție și o atenție sporită din partea cititorului, în timp ce romanele lui Max Blecher servesc aceste modificări într-un mod direct, lipsit de orice fel de subtilitate. Astfel, dezbinarea și dezordinea de la Moșia Prundeni, unde armonia și echilibrul păreau a fi termenii potriviți în descrierea gospodăriei, reprezintă cheia de înțelegere a transformărilor interioare prin care Lenora trece în urma descoperirii secretului rușinos. Mai apoi, prozatoarea inserează, într-o cheie și mai încifrată, sub pretextul mutării Lenorei în sanatoriul doctorului Walter, o serie de manifestări nebănuire ale bolii, care izbucnește din senin și, care, abundă în toate formele sale. Savoarea acestor subtilități constă în paradoxul următor: deși se află în unul dintre cele mai luxoase și performante sanatorii ale lumii, nu doar în calitate de pacientă, ci și în calitate de soție a unuia dintre cei mai renumiți doctori, deținătorul, de altfel, al sanatoriului, Lenora este supusă unui dublu proces de îmbolnăvire; pe de o parte, problemele psihice declanșate în cadrul relației cu Doru se actutizează datorită neglijenței actualului soț-specialist în boli nervoase, agravare care determină un soi de mutenie între cei doi și care se materializează în ascunderea unor dureri fizice, depistate, în cele din urmă, ca fiind semne ale unui stadiu avansat de cancer. Pe o structură similară a paradoxului se bazează, așa cum am demonstrat în cadrul studiului, și mutarea Rimilor în noua lor casă. Deși naratorul atribuie diverse adjective care descriu noua locuință în termeni de curățenie, acesta inserează o serie de reacții și expresii care, la un prim nivel de înțelegere al textului, par a fi banale constatări sau, pe alocuri, chiar lipsite de relevanță. Evident, în spatele lor se întrețese decăderea morală a Linei, care, tot în urma ascunderii unui secret, ajunge să cedeze nervos. Un soi de paradox îmbinat de data aceasta cu o ironie neagră a naratorului, se regăsește și în romanul *Inimi cicatrizate* a lui Max Blecher. În spatele unui oraș în care oamenii duc o viață normală, se pot vedea o serie de inadecvări sau chiar o perspectivă inversată a ceea ce Berck-ul pare a fi, căci, dincolo de toate precauțiile celor de la sanatoriu, a utilităților adecvate nevoilor bolnavilor de tuberculoză osoasă, oamenii aceștia sunt reduși la a trăi o viață a iluziilor, a dezamăgirilor și a neîmplinirilor. Emanuel este personajul în care se reflectă cel mai bine toate aceste răsturnări de paradigmă, căci, în cele din urmă, Berck-ul nu se dovedește un oraș al salvării așa cum eram tentați să credem la începutul romanului, ci, din contră, un oraș al damnaților. Cât despre celălalt roman *Întâmplări în irealitatea imediată* a lui Max Blecher, aici textul nu mai pune probleme în identificarea locurilor sau a obiectelor „rele", căci naratorul le anunță de la bun început. Spre deosebire de celelalte romane supuse analizei, aici textul abundă în descrieri de spații și obiecte „bune" și „rele" care, într-un final se dovedesc a avea același impact asupra naratorului, acela de a adânci problemele ontologice cu care acesta se luptă de la începutul romanului.

Așadar, indiferent că vorbim despre proza bengesciană sau cea blecheriană, cert este ca ambii autori dovedesc un potențialul dezvoltat în materie de zugrăvire a unei lumi interioare prin intermediul descrierilor exterioare. Tot aici trebuie să remarcăm faptul că există o nuanță diferențiatoare cu privire la modul de reflectare a acestor lumi exterioare. În timp ce Hortensia Papadat-Bengescu pledează pentru descrierea unor toposuri înscrise în sfera realului, Max Blecher optează, cu precădere în romanul *Întâmplări în irealitatea imediată*, pentru o serie de toposuri fantastice. Cu toate acestea, indiferent de modul în care ne sunt servite diferitele colțuri de lumi, scopul este unul și același: acela de a trasa un cadru al patologicului, care, ulterior, se va extinde și asupra personajelor.

O altă asemănare pe care o putem repera în textele celor doi prozatori se referă la elementul temporalității. În cadrul personajelor din romanele analizate se remarcă faptul că există o legătură indestructibilă între cele trei componente ale timpului trecut-prezent-viitor. Bazate pe o structură de propagare a informațiilor din aproape în aproape, romanele dezvăluie influența covârșitoare a trecutului asupra prezentului, care, la rândul său, își pune amprenta asupra viitorului. Astfel, în cazul Lenorei, refularea din prezent este un rezultat al pulsiunilor neexprimate din trecut, în timp ce prezentul nemodificat, respectiv necorectat de greșelile

trecutului reprezintă principala sursă de declanșare a dezastruosului dezechilibru psihic, dar și a apariției cancerului. În ceea ce privește cazul lui Maxențiu, nici acesta nu scapă de sub amprenta trecutului, căci, procesul de degradare psihică și fizică în cazul său este rezultatul indiferenței femeii din trecutul lui –mama-, prelungit și înrăutățit în prezent de către o altă femeie din viața lui –soția-. De cealaltă parte, în romanul *Întâmplări în irealitatea imediată*, copilăria naratorului, supusă unor crize dese, respectiv amintirea acestor crize, constituie principala sursă a problemelor de identitate cu care naratorul se confruntă. Așadar, impactul trecutului nu doar că nu poate fi înlăturat, ci este prelungit și accentuat într-o serie de acțiuni ce pun în evidență insecuritatea crescândă a naratorului cu privire la imposibilitatea acestuia de a realiza o distincție în raportul realitate-ficțiune. Nu în ultimul rând, *Inimi cicatrizate* reprezintă un caz interesant de abordat din punct de vedere al elementului temporal, căci, spre deosebire de celelalte romane, naratorul acestui roman nu face precizări, consemnări cu privire la istoria lui Emanuel, ceea ce indică o punere în paranteze a trecutului acestuia, speculându-se, în spatele acestui gest, urma unui trecut traumatizant. Așadar, Emanuel se află într-un plin proces de negare a trecutului dezvoltat concomitent cu boala fizică și psihică.

Descrierea cadrelor exterioare de manifestare a bolii anticipează dezlănțuirea unor forțe maladive și în interioritatea personajelor, care se transformă, rând, pe rând, în pacienți bolnavi. Dacă urmărim în cele mai mici detalii evoluția bolii, respectiv a stării pacientului, pornind de la o analiză care își are baza în descrierea stărilor exterioare, a comportamentelor manifestate, a simptomelor bolii fizice, acolo unde este cazul, ca mai apoi, valorificând întregul bagaj de informații, toate indiciile ne vor conduce spre emiterea un diagnostic sufletesc specific fiecărui personaj în parte. În cazul Lenorei, prăbușirea interioară vine odată cu prelungirea în prezent a emoțiilor negative ale trecutului, căci, încercarea de a se rupe de acestea eșuează, chiar dacă Lenora își părăsește soțul și începe o nouă viață alături de Walter. Pe parcursul evoluției bolii putem observa o îmbinare a multor simptome care prefigurează moartea fizică, dar mai ales spirituală a Lenorei, cum ar fi autodistrugerea conștientă a pulsiunilor de viață, melancolia, delirul asociat cu gelozia sau chiar o serie de manifestări inconștiente ale nebuniei. Cu privire la Maxențiu, acesta este personajul care îmbină trăiri duse, de fiecare dată, la cote extreme. Dacă la început se dovedește de un egoism exagerat exprimat prin disprețul față de cei din jur, respectiv un interes exacerbat asupra propriei boli, la finalul romanului acesta se află în cealaltă extremă, nepăsător, delirând, incapabil de a-și conștientiza propria boală datorită intrării pe un teren minat al nebuniei, care, similar evoluției Lenorei, susține apariția morții atât pe plan spiritual, cât și fizic.

Situația lui Emanuel din *Inimi cicatrizate* se prezintă asemănător celor două personaje de mai sus; dezbinarea se produce în momentul în care acesta observă adevărata față a orașului recomandat ca sursă de salvare, fiind supus, similar Lenorei și lui Maxențiu, unui proces de degradare interioară accelerat de mucegăirea fizică. De asemenea, acesta trece printr-o serie de stări contradictorii odată cu dobândirea statutului de bolnav, care îi grăbește procesul de decădere psihică, căci speranța și șansa la o viață normală sunt spulberate de conștientizarea inutilității vieții la care sunt reduși bolnavii sub corvoada ghipsului imobil. Cât despre naratorul din *Întâmplări în irealitatea imediată*, acesta trece printr-un proces de accentuare și îngroșare permanentă a lipsei de consistență a lumii, precum și o pierdere a propriei identități odată cu sesizarea faptului că, deși a scăpat de crize, amintirea lor nu poate fi ștearsă. Prin urmare, fiecare nouă zi este un prilej de adâncire în abisul lumii înconjurătoare, iar fiecare încercare sau speranță de redobândire a identității este zdrobită sub carapacea răutății spațiilor și a obiectelor care îl înconjoară cu atâta agresivitate și care, deci, îi țin conștiința blocată într-o structură care nu are ieșire. Naratorul manifestă o serie de trăiri bizare, emite o serie de judecăți ieșite din comun, venite ca răspuns la incapacitatea de a evada din strânsoarea exactității lucrurilor. În final, naratorul manifestă nenumărate comportamente ieșite din sfera normalului, ce pun în evidență instalarea unei forme de nebunie, respectiv părăsirea granițelor realității.

Așadar, pe baza argumentelor aduse se poate constata faptul că romanele celor doi prozatori români, Hortensia Papadat-Bengescu și Max Blecher, dezvoltă complexe structuri ale patologicului. Acestea sunt impregnate de semnătura, individuală a scriitorului, având, așa cum este, de altfel normal, o serie de note distinctive ca semn al autenticității instanței naratoare. În ciuda acestui fapt, prozele supuse analizei utilizează, în linii mari, o structură extrem de asemănătoare în prefigurarea temei maladivului, fie că vorbim despre modul în care se raportează la construcțiile temporale sau spațiale, fie că vorbim despre modul de particularizare și articulare al bolii propriu-zise.

Astfel, putem constata faptul că atât opera bengesciană, cât și cea blecheriană prezintă o înclinație pentru construirea unor romane care nu doar problematizează diferite tipuri de boală și bolnavi, ci transformă fiecare moment al textului într-un prilej unic de a servi cititorului, sub orice formă și în orice context, frânturi de existență, din lumea animată sau inanimată, îmbibate în otrava bolii, care, până în finalul operelor se întrețes și alcătuiesc o imagine panoramică zguduitoare pentru desemnarea conceptului de maladie. Din punctul de vedere al problematicii pe care o abordează, operele celor doi autori au o construcție complexă, unitară, bine închegată și întrețesută cu o intuiție excelentă, căci, dacă descoasem textele în cele mai mici amănunte, nu este greu de observat faptul că fiecare element din economia textului este înzestrat cu o forță (imensă) de propagare a bolii.

BIBLIOGRAPHY:

1. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Concert de muzică de Bach*, București, Editura pentru Literatură, 1963.
2. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Drum ascuns*, București, Editura pentru Literatură, 1963.
3. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Fecioarele despletite*, București, Editura Eminescu, 1982.
4. Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, București, Editura Art, 2011.
5. Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizate, Vizuina luminată, Corp transparent; Corespondență*, Craiova, Editura Aius: Vinea, 1999.
6. Blecher, Max, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Minerva, 1970.

THE SOCIAL DIMENSION OF THE PATHOLOGICAL IN THE ROMANIAN INTERWAR NOVEL

Gabriela Moale (Prodan)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: This paper explores the complex interplay between individual psychology and social environment in Romanian interwar novels. Starting with the works of Hortensia Papadat-Bengescu and Camil Petrescu, where society functions as a corrupting or destabilizing force, the analysis shifts toward the writings of Anton Holban and Max Blecher, where the focus progressively moves inward, suspending social context in favor of intense introspection. The social dimension, though often subtle or repressed, plays a crucial role as a psychological catalyst, influencing characters' identities, emotional dynamics, and even pathological states. Ultimately, the study argues that the social background in these novels is far from passive; it becomes an active agent or even a character in itself, responsible for shaping or distorting the protagonists' inner lives and authentic selves.

Keywords/ Cuvinte-cheie: pathology; interwar Romanian novels, social context, psychological crisis, social alienation.

Efervescența caracteristică evenimentelor de după primul Război Mondial, cu toate modernizările, modificările, restructurările de rigoare, cu dezvoltarea unor curente în psihologie impun două perspective de analiză asupra romanelor: cea socială, respectiv cea psihologică[1]. Aceste două paliere sunt interconectate, se oglindesc reciproc, în sensul că operele, care au contribuit semnificativ la explorarea complexității psihologice umane, reflectând contextul schimbărilor și tulburărilor vremii. Proza psihologică universală, respectiv totalitatea curentelor psihologice ce iau naștere în Occident nu sunt străine scriitorilor români, care iau notă de ele și răspund în mod original acestor influențe, prin particularizarea cuceririlor psihologiei moderne spațiului românesc, problematicilor și dramelor sociale specifice. În acest fel, romancierii români, care scriu în perioada interbelică, nu doar că introduc și dezvoltă romanul de analiză psihologică în cultura noastră, dar, în același timp, contribuie la o creștere remarcabilă a prozei românești cu subiect social.

Perioada interbelică aduce în discuție relațiile de interconectare și influență reciprocă dintre gândire, artă, literatură, ceea ce înseamnă că ele nu pot fi înțelese izolat sau separat. Această corelație reflectă o perspectivă materialistă și istorică asupra culturii și societății, care se bazează pe ideea că ansamblul condițiilor materiale, economice și istorice ale unei societăți au un impact puternic, semnificativ asupra dezvoltării gândirii, artei și, implicit, a literaturii. Cu alte cuvinte, contextul socio-economic -mai exact, sistemul condițiilor economice, sociale, policitce- ale unei epoci sau societăți pot influența profund cultura unei țări. Mai mult de atât, arta, în speță literatura, poate juca un rol relevant în reprezentarea și reinterpretarea realităților sociale.

O figură importantă în cadrul cercetărilor cu privire la critica socială în România îl ocupă Dobrogeanu Gherea. Acesta are ca punct de referință în studiile sale teoriile promovate de Hyppolyte Taine, anume că mediul social și cultural în care trăiește individul are un impact semnificativ asupra modului în care acesta gândește și creează. Dobrogeanu Gherea a aplicat această idee în contextul românesc, susținând că există o relație de cauzalitate între mediul social și natural și producția artistică. În esență, acesta a afirmat că mediul social în care trăiește

[1] Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, București, Editura Minerva, 1983, p. 11.

un artist influențează nu doar gândirea și creația artistului, ci și modul în care opera de artă însăși acționează asupra societății[2]. Prin urmare, se susține ideea că arta nu poate fi tratată doar ca o reflecție a mediului social, ci ca o influență ce poate schimba acest mediu, ceea ce se traduce, în termenii Doamnei de Staël, printr-o relație de influențare reciprocă, o relație literatură-societate în sensul ei dublu.

Nevoia de a analiza componenta socială din romanele interbelice vine ca urmare a faptului că în această perioadă cercetările sociologice sunt de amploare, fiind influențate de mișcarea ideilor europene ce promovează conceptul de mimesis, de analiză a literaturii ca oglindă a societății[3]. Operele literare sunt reflexii ale contextului social, cultural și istoric în care au apărut. Evenimentele istorice și schimbările culturale influențează temele, stilurile și perspectivele literare, determinând multiple interconexiuni între literatură și spațiul social-cultural-istoric, generând multiple și diverse modalități de reprezentare a realității în literatură, explicabile printr-o referință la situația scriitorului în timpul său și, mai larg, la situația acestuia în contextul socio-cultural. În acest sens, literatura, dar și alte domenii specifice, de după Primul Război Mondial se caracterizează, așa cum remarcă și criticii români, printr-un fenomen de „sociologizare”[4]. Acest lucru plasează romanul românesc interbelic într-un context social și cultural mai larg, care explorează influențele factorilor sociali asupra culturii în general. Potrivit acestei viziuni, literatura nu este izolată de societate, ci este modelată și influențată de dinamica socială, politică, economică și culturală. În esență, descoperirile din acest domeniu ne preocupă în măsura în care acestea ne ajută la înțelegerea și soluționarea unor cazuri patologice, de deviații psihologice care, în baza cercetărilor, se află într-o strânsă determinare între mediul social și cel psihologic.

În acest context, se ridică o serie de întrebări legate de cele două componente: literatura și societatea; influențează sociologia literatura?; în ce măsură este influențată literatura de sociologie? Aceste întrebări sunt legitime mai ales având în vedere faptul că părerile criticilor sunt împărțite, iar unele perspective privesc raportul literaturii cu societatea exclusivist. Prin aceasta ne referim la faptul că, negând influența reciprocă a celor două, s-a căzut în capcana independenței totale a domeniilor. Astfel, fie s-a negat total autonomia literaturii, transformându-o într-un produs de reflectare a societății, fie s-a insistat exclusiv pe autonomia literaturii, văzută ca act creator complet separat de determinările sociale, ca formă de evadare sau expresie individuală. Aceste perspective au fost echilibrate de cercetările care au pus în evidență faptul că nu putem vorbi de o independență totală, de entități bine determinate, căci, „literatura -aparținând întotdeauna unei anumite societăți- este o variabilă dependentă, deopotrivă invenție (creativitate) și reflex al unei realități date, vocație personală și cerință socială”[5].

Studiile psihologilor au avansat ideea potrivit căreia conștiința umană, fie că e vorba de conștiință individuală sau de cea colectivă, de conștiință economică, politică, juridică, morală, religioasă, filosofică, științifică, artistică (individuală sau colectivă), are o funcție principală în a reflecta și a reacționa la cea ce se află în afara individului. Aceasta înseamnă că procesele mentale umane sunt influențate de stimulii din mediul înconjurător, cu atât mai mult cu cât conștiința umană nu există în izolare, ci, din contră, este o formă de percepere și interpretare a realității. În felul acesta se stabilesc o serie de relații interpersonale, care sunt „în același timp, psihice și sociale, adică psihosociale, nu numai în înțelesul că se petrec în societate, ci și în înțelesul mai profund, mai organic, că ele sunt chiar modalități psihice ale vieții sociale, aspecte integrante ale acesteia, prin care psihicul participă la viața socială, iar viața socială se realizează

[2] Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956.
[3] Vezi Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de I. Negoițescu, Iași, Editura Polirom, 2000.
[4] Gheorghe Lăzărescu, *op. cit.,* p. 28.
[5] Adrian Dinu Rachieru, *Orizontul lecturii, eseuri de sociologia literaturii*, Timișoara, Editura Facla, 1983, p. 33.

psihologic *în* și *prin* indivizi”[6]. Toate aceste aspecte evidențiază faptul că rațiunea umană este strâns legată de relația individului cu mediul său de viață, este un „produs al societății, determinat în ultimă instanță, de structura economică, fiind o expresie a gradului de dezvoltare socială, a orânduirii sociale în care se găsește”[7]. Conștiința umană este, astfel, prin esența sa, o „reflectarea conștientă a ceva ce se găsește în afara sa”[8]. Vorbind și mai specific, cu aplicare pe conceptul de conștiință socială, Gheorghe Lăzărescu, evidențiază, la rândul său, că aceasta este „produsul unei cooperări, în care individul și societatea apar ca inseparabile, ca fețe distincte, dar indivizibile, ale aceleiași realități: omul”[9].

Acest fenomen este cunoscut în cultura noastră sub conceptul de „tendința în artă” sau „arta tendențioasă”[10], promovat de Gherea și preluat de mulți critici pentru a explica relația literatură-societate și se traduce prin imposibilitatea de a stabili cu exactitate granițele, „câmpul” de acțiune al ideilor uneia și alteia. Această ipoteză confirmă existența unui substrat social în scrierile literare, dar nu reduce universul ficțional creat de autor la interpretarea lumii fizice, căci fiecare operă este viziunea unei „lumi suficiente sieși și semnificativă în sine”[11] sau, altfel spus, „opera există ca autonomă și eteronomă în același timp”[12]. Faptul că o operă de artă surprinde problemele sociale și psihologice ale vremii nu exclude valoarea intrinsecă, independentă și individuală ce transcende contextul social sau istoric. Prin urmare, reciproca determinare nu vizează o ierarhizare în favoarea uneia sau alteia: „literatura este un semn al vieții sociale, iar societatea își capătă în literatură, ca artă, șansa de a se eterniza ca lume a omului”[13]. Toate aceste variații și pendulări între cele două paliere se află în legătură directă cu contextul și percepțiile individuale.

Pornind de la premisa că „în destinul social al lumii fictive se manifestă aventura unei existențe sociale reale”[14], în continuare ne vom opri asupra cercetării acelor aspecte sociale din romanele interbelice care prefigurează posibile căi de interpretare în dezbaterea tezei principale a lucrării, aceea a bolii. Accentuăm ideea de posibilă interpretare deoarece, „se poate întotdeauna explica gândirea și comportamentul cutărui sau cutărui grup de oameni prin condițiile sociale ale epocii”[15], dar numai într-o anumită măsură, niciodată univocă.

Hortensiei Papadat-Bengescu îi este recunoscută și apreciată „intuiția mediului urban”[16], romanele sale având ca centru de interes capitala, „cetatea vie” sau vasta „frescă a vieții orășenești”[17], cu protagoniști numeroși, care aparțin diferitelor clase sociale. Deși provin din medii diferite, personajele întrunesc trăsături comune; una dintre ele este snobismul, ce îi caracterizează pe toți, fiind materializat pe parcursul celor trei romane *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drum ascuns* sub numeroase forme, critica apreciind tabloul amplu al analizei din această perspectivă ca fiind „studiul cel mai expresiv al psihologiei snobismului românesc interbelic, din perspectiva unei conștiințe acuzatoare.”[18] Ca simptome asociate snobismului sunt parvenirea, „ambiția de a produce impresie: prin lux, prin situații, prin colecții care să uluiască”[19] și lipsa principiilor morale.

---

[6] M. Ralea, T. Herseni, *Introducere în psihologia socială,* București, Editura Științifică, 1966, p . 220.
[7] *Ibidem.*, p. 86.
[8] S. L. Rubinstein, Existență și conștiință: despre locul psihicului în conexiunea universală a fenomenelor lumii materiale, București, Editura Științifică, 1960, pp. 48-49.
[9] Gheorghe Lăzărescu, *op. cit.,* p. 233.
[10] Constantin Dobrogeanu Gherea, *op. cit.*, p. 79.
[11] *Ibidem*., p. 140.
[12] *Ibidem.,* p. 137.
[13] *Ibidem*., p. 394.
[14] *Ibidem*., p. 298.
[15] L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, București, Editura Politică, 1972, pp. 47-48.
[16] Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane 1935-1947*, București, Editura Minerva, 1972, p. 261.
[17] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*, scrieri VI, București, Editura Minerva, 1975, p. 9.
[18] Constantin Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 166.
[19] *Ibidem*., p. 164.

Fiecare roman este construit în jurul unei fortărețe, moșii, palate grandioase, care impun, înainte de toate, o etichetă socială personajelor care se găsesc în preajma lor. Nu locurile în sine impun eticheta personajelor, ci convențiile sociale asociate acestor locuri le transformă în niște „simboluri sociale", ce vorbesc de la sine despre problemele personajelor, întrucât fiecare loc în parte conține povestea compromisurilor[20] pe care personajele le-au săvârșit sub/la presiunea rigorilor impuse de snobismul caracteristic acelor timpuri. Imaginea de fortărețe solide este primul semn de snobism reperabil la nivelul fiecărui roman. Intrarea în aceste reședințe ne permite avansarea în procesul descoperirii tabloului complet al moravurilor, tablou relevant în conturarea problematicii patologice, reperabilă la marea majoritatea figurilor narative regăsite în romanele analizate.

Personajele Hortensiei Papadat Bengescu sunt prototipuri ce surprind într-un mod complex încercarea disperată de a păstra aparențele, dând dovadă, prin forțările artificiale de a-și ascunde identitatea cu tot trecutul, acțiunile și faptele regretabile, că „nu au nici o altă imaginație decât a falsului și a aparenței rentabile"[21].

Snobismul Lenorei se manifestă atât în cadrul primei căsătorii cu Doru, prin încercarea disperată de a păstra secretul copilului nelegitim, cât și în cea de-a doua, cu doctorul Walter, act ce stă în totalitate sub semnul falsității, al convenției sociale. Doctorul, la rândul lui, accede la funcție și bogăție prin metode rușinoase, neasumate. În tot acest timp, fiica Lenorei, Aimee, nu neglijează ascensiunea pe scara socială, se aliniază normelor societății pe care o frecventează, cultivând incestul ca pe un act onorabil, chiar și în cele mai critice momente din viața familiei sale. În cazul Elenei, putem vorbi despre un snobism cultural „onorabil", ce se sedimentează în jurul conceptului de muzică, concertul fiind mobilul ce asigură ascensiunea personajului pe scara socială. Maxențiu, preocupat exclusiv de aparențe, pozează în ipostaza martirului care pătimește pentru ascensiune, dar mai ales pentru păstrarea imaginii personale. Ada, soția lui, este un exemplu clasic de snobism social; preocupată exclusiv de ascensiunea socială se căsătorește cu Maxențiu, în timp ce, sub pretextul bolii acestuia, normalizează adulterul cu nepăsătorul Lică, ce ne este prezentat ca „produs al mediilor burgheze incerte, în care germinează virtuțile ascensiunilor fulgerătoare"[22]. Snobismul social este evidențiat și de către surorile Persu „fecioarele despletite", desfrânate, fără bariere morale, care își continuă aventurile mondene inclusiv în ajunul doliului. Nu se renunță la atitudinea snoabă nici în contextele religioase; din contră, momentul care ar fi trebuit să se desfășoare sub semnul solemnității, este contextul care rezumă cel mai bine, într-un mod complex, unitar și care caracterizează societatea vremii; tindem să credem că scena înmormântării atinge apogeul snobismului în romanele bengesciene.

Cu fiecare roman, cercul snobismului se lărgește, transformându-se, cu fiecare personaj în parte, într-o normalitate a societății, într-o conduită firească, într-un principiu ce guvernează asupra desfășurării tuturor evenimentelor sociale. Această trăsătură este accentuală de lipsa „fluidului moral"[23], imoralitatea care explică și dezbinarea, lipsa de coeziune a familiilor, implicit problemele de conștiință ale protagoniștilor.

Ciclul Hallipa ne prezintă, astfel, prin intermediul acestor povești, declinul familial în trei versiuni sau trei „sezoane morale"[24], în care cetatea vie este „scena-cheie a noului edificiu psiho-social"[25]. Călătoria prin cetatea vie a personajelor nu face altceva decât să surprindă decadența, degenerescența, conturând imaginea unui „oraș al prăbușirilor"[26], în care norma este dată de ceea ce Paul Zafiropol numea „nerușinare psihologică".

[20] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 323.
[21] Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978p. 133.
[22] Constantin Ciopraga, *op. cit.,* p. 151.
[23] *Ibidem.*, p. 137.
[24] *Ibidem.*, p. 136.
[25] Al. Protopopescu, *op. cit.*, p. 111.
[26] *Ibidem.*, p. 115.

Cu privire la romanele lui Camil Petrescu, deși problematica centrală este cea a conștiinței, aspectele sociale nu sunt eliminate, ci, din contră, își fac simțită prezența. Atât *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, cât și *Patul lui Procust* au în cuprins o bază materială pusă în legătură directă cu personajul principal (moștenirea lui Ștefan Gheorghidiu, respectiv statutul de fiu al unui milionar în cazul lui Fred Vasilescu). Acest aspect contrastează puternic cu lipsa de bani (acută în cazul lui Ladima), notată de Perpessicius ca fiind un „laitmotiv" al romanelor, care se asociază în cazul de față cu nepotismul. Acestea sunt problemele sociale principale ce produc dezechilibre și lasă urme puternice în conștiința personajelor. Sursa acestor probleme provine din imposibilitatea personajelor de a se adapta clasei sociale căreia le aparțin, de a-și accepta statutul pe care îl au, de a-și accepta condiția, căci „psihologia socială are ca obiect de cercetare mai ales această psihologie specială, generată de orânduirile sociale și de diferitele lor diviziuni (clase sociale, organizații, instituții etc.), care nu se produc și nu se manifestă decât dacă oamenii fac parte din acea societate și își însușesc, prin încadrare, integrare și identificare, modul ei de a gândi, de a simți și de a acționa, adică psihologia ei colectivă."[27] Situațiile de inferioritatea și vulnerabilitate scot la iveală o serie de compromisuri pe care personajele le vor săvârși în speranța de a-și păstra identitatea nepătată în fața societății, cu riscul de a le accentua și de a neglija nevoile interioare, personale. Astfel, artificiile pe care le operează personajele în scopul salvării de la damnarea socială se dovedesc a fi nu doar ineficiente, dar mai ales declanșatoare de alte probleme.

În acest sens, incompatibilitatea cu orânduirile sociale declanșează tensiuni (mai ales) în relația cu propria persoană, cât și cu cel aflat în proximitate, căci multe din trăirile, gândurile, sentimentele pe care personajele le experimentează sunt în legătură cu celălalt, cu alteritatea. De aici și teama principală a personajelor: aceea de a nu face impresie proastă. Nicolae Manolescu remarcă grija eroilor-naratori ai lui Camil Petrescu pentru componentele sociale și îi plasează sub umbrela vanității tocmai pentru că: „Ei se observă cu grijă, ca și cum s-ar privi cu ochii altora: ca să vadă ce impresie fac."[28] În romanele lui Camil Petrescu alteritatea este reprezentată de figura feminină, care caută în persoana iubită figura unui bărbat strălucit din punct de vedere fizic, dar mai ales social. Accentul cade nu neapărat pe partea financiară, materială, deși nu putem face abstracție totală de la ea, cât pe succesul bărbatului în lume, pe aparențele pe care bărbatul le poate impune în fața societății. „Dezamăgirea" eroinelor, despre care vorbea Nicolae Manolescu, surprinde invidii, gelozii, rivalități și discuții pe marginea infidelității. Infidelitatea (dovedită sau presupusă) zdruncină puternic orgoliul, plasând bărbatul într-un raport de inferioritate ce caută imediat soluții de a restabili autoritatea socială pierdută. În încercarea de a-și demonstra nevinovăția vor apela la mijloace ce îi înstrăinează și mai mult de adevărata lor conștiință. Astfel, „Ștefan Gehorghidiu încearcă să se prefacă interesat de jocul de cărți, în timp ce soția lui suferă vizibil din cauza absenței lui Grigoriade, iar Ladima se sinucide numai după ce a făcut rost de o mie de lei, spre a înlătura ipoteza sărăciei, și după ce i-a adresat o scrisoare doamnei T., pentru a nu se bănui că a suferit din cauza unei femei inferioare."[29] Drept urmare, vanitatea și snobismul sunt bine conturate și în romanele lui Camil Petrescu, de către toate personajele, indiferent de clasa socială căreia aparțin.

Până în acest punct am observat în baza analizei că socialul ocupă un loc relevant în economia textului, că evenimentele burgheze sunt la tot pasul în romanele amintite, iar personajele tipice acestor evenimente sunt foarte bine conturate și definite de contextele sociale în care se regăsesc pe parcursul desfășurării acțiunii. Cu alte cuvinte, societatea este prezentată ca factor de descompunere în cazul romanelor bengesciene, respectiv factor de disoluție a echilibrului dintre parteneri, generator de drame morale în cazul romanelor camilpetresciene. Perspectiva asupra socialului se schimbă semnificativ când vine vorba despre romanele lui

[27] M. Ralea, T. Hersini, *op. cit*., p. 233.
[28] Nicolae Manolescu*, Arca lui Noe,* București, Editura 1001 Gramar, 1998, p. 381.
[29] Gh. Lăzărescu, p. 76.

Anton Holban. Protagonistul celor trei romane *O moarte care nu dovedește nimic; Ioana, Jocurile Daniei*, Sandu, este „exponentul tipic al unei categorii sociale bine definite, și anume, al acelei părți din intelectualitatea românească ce încearcă să se elibereze din constrângerea social-economică a orânduirii capitaliste. Dezgustat de sacul cu bani, apăsat de nesiguranța zilei de mâine, lovit de rapacitatea și ipocrizia claselor dominante, Sandu se manifestă ca un individ neaderent la mediu. El tinte să se depărteze de societate, să își făurească un fel de carapace, turnul de fildeș al intelectualului ce nu se poate adapta, dar care nu are nici o viziune clară a viitorului. Ultragiat de societate, se întoarce cu precădere asupra vieții sale lăuntrice, nutrind iluzia că va găsi pe plan individual ceea ce nu poate găsi în relațiile cu lumea."[30].
Astfel, în *O moarte care nu dovedește nimic* și *Ioana* „presiunea socială" lipsește, iar acțiunea pare a se contura în afara unui context social, acesta fiind abia sugerat. Repere spațiale vagi (Sinaia, respectiv portul din Cavarna), fără conotații/semnificații sociale, interacțiunile umane ale protagoniștilor reduse, statutul social, profesional, contextul politico-istoric și, în general, tot ce ține de raporturile cu lumea exterioară a personajelor este lipsit de precizie, motiv pentru care critica afirmă despre Anton Holban că are „tendința de a-și scoate eroii din circuitul normal, pasiunile fiind oarecum desprinse din conexiunea lor concretă și redate în stare pură. Sandu și Ioana se depărtează de lume, se retragă într-un loc aproape pustiu, în afara relațiilor obișnuite."[31]

În schimb, *Jocurile Daniei* surprinde, în spiritul romanelor vremii, spiritul monden al societății burgheze, în special al Daniei si al cercului ei din înalta societate. Astfel, dincolo de obiectele precum telefon, radio, mașină ce ne ghidează investigația înspre surprinderea contextului social în care se consumă relația celor doi protagoniști, ceea ce frapează este statutul pe care Sandu îl deține în raport cu iubita sa, un raport răsturnat față de romanele anterioare, în care naratorul se simte inferior, umilit adesea, acesta fiind un soi de lait motiv al romanului, dacă luăm în calcul numeroasele apariții ale sintagmelor și situațiilor în care Sandu încearcă sentimentul înjosirii, pe motiv că „în societatea mea totul se discută și se interpretează"[32]. Acțiunile pe ascuns, „să nu se știe", accentuează diferența socială, de vârstă și religioasă dintre cei doi, Sandu fiind plasat în ipostaza amantului umilit „care intră pe fereastră", în timp ce Dania e o „păpușă" ce evoluează în societate, ghidată de normele stabilite de cercurile cele mai înalte ale societății.

Cu toate acestea, snobismul caracteristic prozei interbelice nu lipsește din romanele lui Anton Holban. Caracteristic romanelor holbaniene este „snobismul suferinței"[33], unde personajul principal Sandu pare a urmări centrarea întregii acțiuni a romanului înspre construirea propriei identități în jurul suferinței. Aceste tip de snobism conlucrează cu masochismul, ce presupune un proces de autosabotare ce nu pare a se produce inconștient, ci, din contră, într-o deplină conștientizare sau poate chiar ca rezultat al amenințărilor generate de frica de singurătate, generând o toxicitate ce se traduce în figura veleitară, geloasă, absurdă a lui Sandu. Ca atare, Sandu este prototipul sau „mostra de snobism în planul căpătuirii sociale"[34].

Orașul modern și societatea dezvoltată în jurul acestuia se profilează în romanele interbelice drept „locuri ale sensibilității acute, contorsionate"[35]. Romanele lui Max Blecher reflectă condiția umană într-o perspectivă nouă, diferită de romanele interbelice anterioare, într-o manieră profundă, care transcende rigorile și normele socialului. Fragilitatea lumii nu își

[30] Elena Berman, *Anton Holban-prozator analist*, în Anton Holban, *Jocurile Daniei*, București, Editura Minerva, 1982., pp. 244-245.
[31] *Ibidem.*, p. 238.
[32] Anton Holban, *Jocurile Daniei*, București, Editura Minerva, 1982, p. 93.
[33] Al. Călinescu, *Anton Holban: Complexul lucidității*, București, Editura Albatros, 1972.
[34] Al. Protopopescu, *op. cit.*, p. 159.
[35] Doris Mironescu, *Autobiografiile unui fanatic* în M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Vizuina luminată*, București, Editura Art, 2011, p. 19.

mai are mobilul în lumea materială, a faptelor concrete, ci în interioritatea însăși. Locurile/locațiile în care se desfășoară activitatea romanelor (orașul, sanatoriul, bâlciul, magazine, prăvălii, curțile, casele, odăile, etajele/podurile caselor, străzile, grădinile, cinematografele), dar și acțiunile (plimbările pe stradă, în parc, piețe) sau evenimentele majore din viața personajelor (precum moartea Eddei/Boby, căsătoria lui Paul Weber) asociate acestor locuri sunt lipsite de semnificația socială asociată autorilor anterior analizați, întrucât încărcătura mondenă începe să se estompeze încă de la Anton Holban. Astfel, universul creionat de M. Blecher e unul al oamenilor, spațiilor/locurilor inaccesibile înțelegerii, o lume în care „nu există nimic în afara noroiului”[36].

Deși *Inimi cicatrizate* lasă impresia surprinderii socialului, prin prezentarea orașului Bereck cu toate detaliile legate de viața pe care bolnavii de acolo o duc, prin surprinderea societății izolate a celor bolnavi, protocoalele și normele pe care aceștia le urmăresc în vederea normalizării bolii și și locul pe care bolnavii îl ocupă în societate, impactul social cauzat de lipsa de mobilitate, stigmatizarea, discriminare/izolarea socială, respingerea, influența bolii asupra relației cu ceilalți, accentul cade pe percepția sinelui, pe întrebările existențiale și de identitate care se nasc în sânul comunității bolnave fizic și sufletește. Astfel, elementele sociale au prea puțin de-a face cu boala în sine; căci, în esență, construcția romanului urmărește aceeași structură precum celelalte romane, Berekul fiind doar o altă variantă de a surprinde o lume în care atât Emanuel, cât și ceilalți bolnavi sunt prizonierii propriei identități.

De la Hortensia Papadat-Bengescu, la Camil Petrescu, la Anton Holban și M. Blecher, e sesizabilă transformarea romanului dintr-un „document (încă relativ obiectiv) al epocii și mediului într-unul aproape exclusiv al intimității: o intimitate care suspendă exterioritatea de orice fel. Analiza este procedeul adecvat acestei puneri în paranteză a lumii exterioare, pe care n-o anulează, ci numai o suspendă; și care, mai ales, nu implică o dizolvare a subiectivității în golul irațional.”[37]

Având prezentate datele sociale din fiecare roman, constatăm faptul că mediul social în contextul literar nu e un fundal pasiv, un decor lipsit de valoare, un context static sau o banală scenă pe care defilează personajele operelor. Aspectele sociale sunt factori activi, ce influențează semnificativ viața personajelor, pot declanșa anumite stări, patologii ale protagoniștilor sau pot intensifica anumite conflicte interioare ale personajelor, fiind „catalizatorul energiilor și dramelor psihice latente ale eroului.”[38]

Alteori, când dimensiunea socială este mai pronunțată, iar aspectele ce țin de viața personajelor capătă dimensiuni de proporții, mediul social transcende rolul de declanșator, cât și pe cel de potențator al unor comportamente, ajungând chiar în poziția de subiect/personaj. Nu spunem că societatea/socialul deține rolul de personaj principal în toate romanele suspuse analizei, ci doar că, uneori, accidental sau nu, în poziție de personaj central sau secundar, societatea îți face simțită prezența ca entitate bine definită și evidențiată de autor. În acest sens, criza personajelor, mai precis boala în cazul nostru, este, de fapt, criza și boala societății din care provin.

Analiza acestor comportamente sociale, mai exact, efectul nefast al acestora asupra psihicului personajelor provine din faptul că aspectele sociale au o puternică încărcătură maladivă, ce contribuie la manifestarea plenară a patologicului. Spunem acest lucru deoarece, snobismul este asociat unui egoism pronunțat, fiind, implicit, o formă de boală socială și morală, care, dincolo de disfuncționalitățile sociale provocate, este generatoare de așa numita „boală a autenticității”, în care superficialitatea și identitatea falsă înlocuiesc adevărata identitate și relațiile autentice. Cu alte cuvinte, personajele încep să își trăiască viața în funcție

[36] M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Vizuina luminată*, ed.cit., p. 118.
[37] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 452.
[38] Gheorghe Lăzărescu, *op. cit.*, p. 273.

de felul în care sunt percepute de ceilalți, generând o serie de obsesii patologice cu percepție socială.

BIBLIOGRAPHY:

1. Blecher, M., *Inimi cicatrizate*, București, Editura Minerva, 1970.
2. Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, București, Editura Art, 2011.
3. Holban, Anton, *Jocurile Daniei*, București, Editura Minerva, 1982.
4. Holban, Anton, *O moarte care nu dovedește nimic; Ioana*, București, Editura 100 + 1 Gramar, 1995.
5. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Concert din muzică de Bach*, București, Editura pentru Literatură, 1963.
6. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Drum ascuns*, București, Editura pentru Literatură, 1963.
7. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Fecioarele despletite*, București, Editura Eminescu, 1982.
8. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Rădăcini*, București, Editura Minerva, 1979.
9. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Rădăcini*, vol. II, postfață de Valeriu Cristea, București, Editura Minerva, 1983.
10. Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de I. Negoițescu, Iași, Polirom, 2000.
11. Călinescu, Al., *Anton Holban: Complexul lucidității*, București, Editura albatros, 1972.
12. Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane 1935-1947*, București, Editura Minerva, 1972.
13. Ciopraga, Constantin, Editura Cartea Românească, 1973.
14. Dobrogeanu-Gherea, Constantin, *Studii critice*, vol. I, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956.
15. Escaprit, Robert, *Literar și social. Elemente pentru o sociologie a literaturii*, București, Editura Univers, 1974.
16. Goldmann, L., *Sociologia literaturii*, București, Editura Politică, 1972.
17. Hergyan, Tibor, *Confesiunea in romanul romanesc interbelic*, Giula, 2013.
18. Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, București, Editura Minerva, 1983.
19. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*, scrieri VI, București, Editura Minerva, 1975.
20. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, București, Editura 1001 Gramar, 1998.
21. Rachieru, Adrian Dinu, *Orizontul lecturii, eseuri de sociologia literaturii*, Timișoara, Editura Facla, 1983.
22. Ralea, M., Herseni, T., *Introducere în psihologia socială,* Editura Științifică, București, 1966.
23. Rubinstein, S. L., Existență și conștiință: despre locul psihicului în conexiunea universală a fenomenelor lumii materiale, București, Editura Științifică, 1960.
24. Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, București, Editura Eminescu, 1978.

THE PHILOSOPHICAL RECEPTION OF NIETZSCHE IN THE WORKS OF RILKE AND BLAGA

Evelina-Iulia Hreceniuc (Cîrdei)
PhD Student„Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This article explores the philosophical reception of Friedrich Nietzsche's thought in the works of Rainer Maria Rilke and Lucian Blaga. Centering on key Nietzschean themes—such as the will to power, the interplay between the Dionysian and the Apollonian, and the role of art and transcendence—it examines how both authors engage with and reinterpret these ideas within their poetic and metaphysical worldviews. Through a comparative analysis, the study reveals how Rilke and Blaga each articulate a distinct response to Nietzsche's critique of metaphysics and his vision of artistic creation as a means of existential affirmation. By tracing these philosophical convergences and divergences, the article contributes to a deeper understanding of Nietzsche's enduring influence on 20th-century European literature and thought.

Keywords: Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Lucian Blaga, Dionysian, apollonian

Rainer Maria Rilke und Lucian Blaga, zwei Schlüsselfiguren der Poesie des 20. Jahrhunderts, wurden beide mit dem seismischen Einfluss der Philosophie Friedrich Nietzsches konfrontiert. In der vorliegenden Untersuchung werden die unterschiedlichen poetischen Auseinandersetzungen mit dem Nietzscheschen Denken analysiert. Im Fokus der Betrachtung stehen Rilkes orphische Figuren in Bezug auf den Übermenschen und die Nuancen des nihilistischen Ästhetizismus sowie Blagas Darstellung von Zalmoxis als parallele, aber kulturell verwurzelte Verkörperung der Selbstüberwindung und seine ausgeprägte Suche nach dem Transzendenten. Obwohl beide Dichter Nietzsches Ideen in ihre Werke integriert haben, zeigen ihre Interpretationen und künstlerischen Ausdrucksformen einzigartige und abweichende Wege auf.

Rilke und Friedrich Nietzsche

Rilkes Dichtung enthält eine Gegenüberstellung von Poesie und Philosophie, wie sie Käte Hamburger in ihrem Aufsatz *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes* (1966) skizziert hat. Gerade darin liegt der Kern von Rilkes Modernität[1], die sich durch einen Sinn für Offenheit und Wertepluralismus auszeichnet (ebd.). Rilkes Werk weist zweifelsohne eine philosophische Dimension auf (Perlwitz, 2004: 155). Sein Verhältnis zur Philosophie war jedoch von ambivalenter Natur. In der Frühphase der eigenen Schriftstellerei distanzierte sich Rilke zuvorderst von der Nietzsche-Verehrung, um die Gefahr einer systemtheoretischen Interpretierung der eigenen Werke zu vermeiden (ebd.). Am 28.7.1901 schrieb er an Alexander N. Benois:

"Ich bin ohne jegliche philosophische Verbindung und Erfahrung, habe jede Philosophie, wo sie mir begegnete, wie eine Dichtung behandelt, mit zu viel ästhetischem Bedürfnis und zu wenig Fanatismus und Gewissenhaftigkeit (...). Wo aus der philosophischen Entwicklung eines einzelnen ein System erwächst, da habe ich das fast betrübende Gefühl einer Beschränkung, einer Absichtlichkeit und versuche jedesmal den Menschen *dort* zu finden, wo

[1] Das Zeitalter der Moderne ist durch eine Krise des philosophischen Denkens charakterisiert, wobei die Notwendigkeit philosophischen Denkens selbst nicht in Frage gestellt wird. Die Krise manifestiert sich in der Unzulänglichkeit, das Thema aus einer veralteten Perspektive zu behandeln. Diese Perspektive wird in Luke Fischers *The Poet as Phenomenologist: Rilke and the New Poems* (2016) vertieft.

die Fülle seiner Erfahrungen noch zusammengefasst und gesondert sich auslebt." (Rilke, 1933: 89).

Auf die Frage nach den Einflussquellen seines Werks nannte er keine Philosophen, sondern lediglich gelegentlich Künstler wie Stefan George, Tolstoi, Turgenjew, Detlev von Liliencron und Rodin (Perlwitz, 2004: 155). Die vorliegende Intuition, sich von philosophischen Tendenzen zu distanzieren, ist ein charakteristisches Merkmal Rilkes. Im Grunde genommen nahm er die Kunst und die Welt von seiner Position als Dichter aus wahr, unabhängig von den Ideen und Konzepten, die er in seinem Werk verarbeitete (ebd.). Trotz der vorliegenden Ästhetik und Poetik des Werkes von Rilke kann eine rein philosophische Interpretation des Werkes nicht vorgenommen werden. Rilkes Werk ist, insbesondere im Vergleich mit dem 20. Jahrhundert, geprägt von einer existenziellen Widersprüchlichkeit der Existenz, welche sich insbesondere in der Dualität manifestiert.

Das Verhältnis zwischen Rilke und Nietzsche[2] scheint zunächst ein Produkt der zunehmenden Popularität des Philosophen im 20. Jahrhundert zu sein. In ganz Europa finden die in Nietzsches Werk entwickelten Konzepte – insbesondere zum Übermenschen – breite Anerkennung. Nietzsches *Wille zur Macht* (1901) konstruiert ein anschauliches Menschenbild, das den jungen Rilke zutiefst prägt. In Rilkes frühen Gedichten – namentlich *Der Apostel* (1896) und *Ewald Tragy* (1898) – finden sich deutliche Spuren von Nietzsches Philosophie (Heller, 1975: 100). Dennoch wird Rilkes Verständnis des Philosophen maßgeblich von Lou Andreas Salomé (1861–1930) geprägt[3].

Die mittlere Schaffensperiode Rilkes weist eine signifikante Prägung durch die antike Kunst auf, welche insbesondere in den *Neuen Gedichten* deutlich wird. Diese Prägung resultiert aus einer Koexistenz verschiedener Aspekte: Rilkes Zeit als Sekretär von Rodin in Paris, Besuche in bedeutenden Museen und an antiken Orten (wie Rom, Capri usw.) sowie Rilkes erneute Lektüre von Nietzsches Geburt der Tragödie im Jahr 1900. Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872) behandelt zentrale Fragen des Lebens und zentrale Aspekte der zeitgenössischen Kunst. Obwohl Rilkes und Nietzsches Interpretation der tragischen Antike nicht unbedingt zu eigen macht, konzentriert Rilke sich auf die Antithese zwischen Dionysos und Apollo, die zu Schlüsselelementen in seiner Dichtung werden (Engel: 33). Die Nietzsche-Rezeption manifestiert sich ebenfalls im *Stundenbuch* (1905), da die Gedichte zahlreiche Spuren von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) aufweisen. Ein Beispiel ist die Abhängigkeit Gottes vom poetischen Subjekt, denn, wie Nietzsche es formulierte, würde die Möglichkeit, etwas zu schaffen, zerbrechen, gäbe es einen Gott (Perlitz, 2004: 161). Des Weiteren wird der *Wille zur Macht* – ein Schlüsselbegriff in Nietzsches Philosophie – von Rilke vorweggenommen, wenn auch in einer anderen Form. Für Rilke ist der Wille das Medium, das die Bewegung vom Höchsten zum Niedrigsten ermöglicht, wie in einem seiner frühen Gedichte dargestellt: *Du siehst, ich will viel/Vielleicht will ich Alles: das Dunkel jedes unendlichen Falles und jedes Steigens lichtzitterndes Spiel* (Rilke, 19). Gleichzeitig wurde in der Nietzsche-Rezeption die Tatsache vernachlässigt, dass Rilke in seiner Darstellung der mönchischen Stilisierung der Einsamkeit eine Vorwegnahme der positiven Askese Nietzsches erkenntlich werden lässt: *Denn nur dem Einsamen wird offenbart.* (Perlitz, 2004: 161). In der Forschung wurde angemerkt, dass die Begegnung Rilkes mit Paris den Dichter dazu veranlasste, die

[2] Eine kürzlich erschienene Monographie von Katja Brukhorst – *Verwandt-Verwandelt: Nietzsche's Presence in Rilke*(2006) belegt die empirischen Belege für Nietzsches Einfluss auf Rilkes Werk. Die Studie analysiert Rilkes Exemplar von Nietzsches Zarathustra, das in Rilkes Nachlass gefunden wurde, sowie relevante Kopien von Korrespondenzen. Darüber hinaus untersucht die Studie die Spuren von Nietzsches Übermensch in Rilkes eigenem Verständnis des Künstlers.

[3] Lou Andreas Salome war eine vielschichtige Persönlichkeit, ein persönlicher Freund des Philosophen, der auch eine Studie - Nietzsche in seinen Werken (1894) veröffentlicht hatte. Nietzsche verliebte sich in sie, als sie erst 20 Jahre alt war, und Rilke entwickelte in ihren Erwachsenenjahren eine romantische Beziehung zu ihr. Ihr Einfluss auf Rilkes schöpferische Entwicklung ist über die Jahre hinweg von entscheidender Bedeutung, was sich in der gemeinsamen Korrespondenz der beiden und in Lou Andreas Salomes eigenem Werk über Rilke, das 1928 veröffentlicht wurde, deutlich zeigt.

Dualität zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen neu zu bewerten. Dies geschah in dem Versuch, zu einem tieferen Verständnis der menschlichen Erfahrung in der Stadt zu gelangen (ebd. 162). Das nietzscheanische Verständnis der Metaphysik hat in gewissem Maße Rilkes Sicht der Stadt als Ort der Dualität geprägt, als Ort der dionysischen Lebensform – gekennzeichnet durch Überschwang und Chaos – und der apollinischen Lebensform – gekennzeichnet durch Harmonie und klare Struktur. Gleichzeitig kann die Überarbeitung der *Weißen Prinzessin* – ein Gedicht, das ursprünglich 1898 verfasst und 1904 umgeschrieben wurde – als ein relevantes Beispiel für das Wechselspiel zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen betrachtet werden. Sie veranschaulicht die Nietzsche-Rezeption in Rilkes Werk. Es lässt sich zudem vermuten, dass zahlreiche Gedichte aus der mittleren Schaffensperiode von diesem Aspekt der Dualität beeinflusst sind (ebd.). In seinem Beitrag über Nietzsche und Rilke zeigt Walter Kaufman, dass das Gedicht *Der Panther* aus einer philosophischen Perspektive analysiert werden kann, da Nietzsches nihilistische Weltsicht wieder aufgegriffen wird. Das Gedicht führt die Idee ein, dass das Leben als ästhetisches Phänomen wahrgenommen werden kann – eine Schlüsselidee, die in Nietzsches *Geburt der Tragödie* dargelegt wird (Kaufman, 6). Kaufman argumentiert, dass das Gedicht aufgrund des Fehlens behaupteter Wahrheiten das Porträt der menschlichen Verfassung illustriert. Ein universelles Element prägt die neuen Gedichte, da der Panther, der Gefangene und der Buddha als verschiedene Projektionen der Identität des Dichters interpretiert werden können. Obwohl es als ungenau zu erachten ist, diese Haltung auf den Großteil der frühen Gedichte Rilkes zu übertragen, lassen sich doch einige Beispiele finden, die auf die Philosophie Nietzsches verweisen. Kaufman vertritt die Auffassung, dass eine potenzielle Verbindung zwischen Rilkes *Archaischer Torso Apollos* und Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* besteht (ebd. 7). Das vorliegende Gedicht manifestiert eine Entwicklung, die über den frühen nihilistischen Ästhetizismus hinausgeht, der einige von Rilkes *Neuen Gedichten* kennzeichnet. Die Rezeption des Kunstwerks veranschaulicht eine spezifische Haltung und zielt darauf ab, eine innere Transformation zu bewirken: *Du musst dein Leben ändern* (Rilke, 1975: 83). Rilkes Betrachtung der griechischen Errungenschaften weist eine signifikante Ähnlichkeit mit derjenigen Nietzsches auf. In beiden Fällen reflektieren der Dichter und der Philosoph über die griechische Kunst und präsentieren diese als Beweis für die menschliche Leistung und nicht als irrelevantes Symbol einer vergeblichen Vergangenheit (ebd. 7).

Heller hat nachgewiesen, dass Spuren von Nietzsches Philosophie auch in Rilkes späterer Lyrik zu finden sind. Rilkes Projektion der Welt, insbesondere das Bild des Künstlers, ist tief in der Metaphysik Nietzsches verwurzelt. Rilkes Ausruf in der siebten Elegie: *Hiersein ist herrlich,* wird emblematisch, da er die reine Freude am Dasein umschreibt, was als Anspielung auf Nietzsches *Umwertung aller Werte* interpretiert werden kann (Perlitz, 2004: 162). Rilkes Künstler in der fünften Elegie, die als Gleichgewichtsfiguren dargestellt werden, ähneln dem Seiltänzer am Anfang von Nietzsches Zarathustra. Die Metapher soll die Schwierigkeit hervorheben, etwas Neues und Sinnvolles zu definieren und zu etablieren. Dennoch wäre es unangemessen, die Präsenz der lyrischen Konstruktion des Zarathustra als wiederkehrendes Element in Rilkes Werk nachzuweisen, wie es in der Literaturwissenschaftler festgestellt wurde. In ihrer Analyse von Rilkes Orpheus und Nietzsches Übermensch untersucht Francesca Cauchi die Auffassung des Werdens als Aspekt der authentischen Existenz auf Erden (Cauchi, 2013: 209-226). Trotz der gemeinsamen Betonung der Bedeutung des Werdens zeigen sich zwischen den Ansätzen der beiden Autoren signifikante Unterschiede. Rilke stellt den singenden Gott – Orpheus – als Personifikation der Offenheit, der Immanenz, der Atemporalität und des psychologischen Werdens vor, während Nietzsches Zarathustra als von der Kraft des Willens getriebenen, neu geschaffenen Propheten präsentiert, der im Kreis einer sich ständig verändernden Welt steht. Der Übermensch, dargestellt durch die Figur eines bunten Schmetterlings, symbolisiert einen idealisierten Zustand, den der Mensch anstreben

kann, um eine Form der Selbstverwirklichung zu erreichen. Da Zarathustra sein Ziel nicht erreichen kann, bleibt er auf der Suche nach dem Unerreichbaren. Der Übermensch befindet sich folglich in einem Zustand der Sehnsucht, der ein Handeln erfordert (ebd. 222). Rilkes Orpheus hingegen ist in der Einfachheit des Seins verwurzelt, die sich im Gesang manifestiert: „Gesang wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,/ nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;/Gesang ist Dasein. Fur den Gott ein Leichtes. Wann aber sind wir? Und wann wendet er an unser Sinn die Erde und die Sterne?" (Rilke, 1974: 52)

Gemäß Rilkes Auffassung stellt der Gesang den authentischsten Ausdruck des Lebens dar, da er als universelles Symbol dessen pulsierende Essenz verkörpert. Orpheus steht für die Idee, dass Gesang eine heilende, anmutige und harmonisierende Wirkung auf Menschen hat. Gesang wird in diesem Kontext als Schlüsselelement betrachtet, das verschiedene Erfahrungen und Emotionen vereint (Nelson, 2005: 175).

Obwohl Rilkes Werk einige Konzepte der Nietzscheanischen Philosophie vorwegnimmt, ist zu berücksichtigen, dass Literaturwissenschaftler haben jedoch behauptet, Rilke hat sich bewusst von Nietzsche distanziert, da es in seiner Korrespondenz mehrere Einträge gibt, die seine widersprüchliche Haltung gegenüber dem Philosophen belegen, wie in diesem Auszug aus einem Brief von 1901 an Alexander Benois:

„Darum will ich nicht dazu beitragen, einen Philosophen zu verbreiten, denn das heißt jedes Mal: ihn in Gefahr stürzen, in die große Gefahr, Anhänger zu bekommen, d. h. Gewichte, die ihn, den Leichten, an der Zeit fesseln, der er nicht gehört…Können Sie mit eigenen Augen sehen, wie klein Nietzsche geworden ist in Deutschland, seit jeder Ladenjüngling Nietzschean ist! Oder doch sich einbildet, es zu sein. Aber eben diese Einbildung ist gefährlich für den großen, heiligen Namen." (Rilke, 1933: 90)

Lucian Blaga und Friedrich Nietzsche

Lucian Blaga nimmt in der rumänischen Philosophie und Kultur eine einzigartige Stellung ein. Auf der Suche nach dem Absoluten versuchte er, das Wesen des Seins und den Sinn der Existenz zu ergründen, und verlieh damit der rumänischen Philosophie eine neue Dimension. Wie andere rumänische Intellektuelle der Zwischenkriegszeit war er stark europäischen Quellen verpflichtet, insbesondere der Philosophie Nietzsches[4]. Die nach dem Ersten Weltkrieg geborene Generation rumänischer Intellektueller, der Blaga angehörte, war bestrebt, bestehende Werte neu zu bewerten und das Wesen des Seins neu zu bestimmen (Giorgoi, 2000: 125-283). Die von Nietzsche proklamierte Intuition als alleinige Erkenntnisquelle sowie dessen Ablehnung der Wissenschaft als Medium zur Erklärung des Lebens waren für Blaga von besonderem Interesse. Blagas Beschäftigung und Faszination mit deutscher Literatur, Philosophie und Psychologie brachte ihn mit den Ideen Nietzsches in Berührung (Bruciu, 2006: 37-102). Blaga äußerte seine Bewunderung für deutsche Literatur in aller Offenheit und betonte ihre signifikante Rolle und Bedeutung für die Entwicklung der modernen rumänischen Literatur. In seinen Schriften charakterisierte er den Einfluss der deutschen Literatur auf das rumänische Denken als katalytisch, da sie zu Kreativität und Neuheit führte, während die französische Kultur eher modellierend wirkte (Blaga, 1977: 196-208).

Blaga verspürte eine Affinität zu Nietzsches Ideen, da sie eine Vielzahl von Ansichten hinsichtlich der von Ängstlichkeit geprägten Existenz des modernen Menschen teilten. Die Jahrhundertwende markiert eine Neudefinition bestehender Werte, was sich letztlich in Nietzsches „Gott ist tot" widerspiegelt, einem Kernsatz, der auch in Blagas Poesie und

[4] Blagas' familiäres Umfeld diente als principales Medium seiner frühen Auseinandersetzung mit philosophischen Ideen. Blagas' Vater, Isidor, ein orthodoxer Priester aus einer Familie mit einer langen Tradition im Priesteramt, zeigte Interesse an Philosophie und studierte die Schriften von Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel und anderen rumänischen Denkern (Jones, 2006: 26).

Philosophie signifikante Auswirkungen hat (Hitchins, 2018: 174). In Blagas Poesie und Philosophie nimmt der Begriff eine bedeutende Stellung ein, jedoch lässt sich die Existenz Gottes in Blagas System nicht durch empirische Methoden belegen. Dennoch könnte die Existenz Gottes als Gegenstand luziferischer Erkenntnis erklärt werden, was bedeutet, dass die Existenz Gottes nur aus ästhetischen und pragmatischen Gründen bestätigt werden kann (Jones, 2008: 4). Der Dichter sehnte sich nach der Erfahrung eines Gottes, der sich seinen Geschöpfen offenbaren würde, was letztlich zu einer Unmöglichkeit führen würde, da das angeborene Bedürfnis nach Gemeinschaft mit der Gottheit nicht befriedigt werden kann. In dieser Perspektive wird die Synekdoche *Ich glaube* in der Neuzeit durch *Ich möchte glauben* ersetzt (Blaga, 1919: 22).

Blaga vertritt die Auffassung, dass seine Kulturphilosophie eine Strömung innerhalb der breiteren Strömung der Kulturphilosophie darstellt, die im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert von namhaften Philosophen und Denkern wie Nietzsche, Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Dvořák, Spengler, Keyserling und anderen initiiert wurde (Jones, 2006: 121). Dennoch haben Kritiker festgestellt, dass Blagas Philosophie mehr ist als eine bloße Synthese oder Wiederholung europäischer Denker. Vielmehr integriert er seine eigenen Erkenntnisse in ein umfassendes philosophisches System, das eine hohe Eigenständigkeit aufweist.[5]

Nietzsches Herausforderung der modernen ethischen Werte korrelierte mit Blagas Suche nach Wahrheit und Sinn. Der Zustand des modernen Individuums, das in einem Zustand ständiger Veränderung lebt, die industrialisierte Stadt und die wachsende Beliebtheit von Maschinen waren alle Faktoren, die zur geistigen Unruhe beitrugen, die sowohl von Nietzsche als auch von Blaga anerkannt wurde. In einem 1940 an der Universität von Cluj abgehaltenen Universitätskurs wiederholte Blaga Nietzsches Ideen über den Willen zur Macht. Blaga erachtete Nietzsches philosophisches System als eine potenzielle Lösung für den vorherrschenden Trend zum Intellektualismus, welcher die angeborene Kreativität des Menschen beeinträchtigt (Blaga, 1994: 191). Darüber hinaus schätzte er Nietzsches Widerstand gegen die Vorherrschaft der logischen und dialektischen Wahrheit und seinen Wunsch, den Mythos als wesentliches Element zu bewahren, das das Wesen einer Kultur effektiv charakterisiert. Blagas Kritik am Intellektualismus als bloßem Zusammenspiel allgemein akzeptierter, sinnentleerter Ideen ist maßgeblich von Nietzsches philosophischem Denken geprägt. Blaga erkennt in Nietzsche einen intuitiven Zugang zum Wissen. Nietzsches besondere Stärke lag in seiner Fähigkeit, kulturelle Stile – antike, mittelalterliche und moderne – zu adaptieren und auf andere Kulturkreise zu übertragen (Pop, 2006: 29-148). Die Verwendung von Goethes Methode des Urphänomens in der *Geburt der Tragödie* durch Nietzsche zeigt dabei die Kreativität und Anpassungsfähigkeit des Philosophen, Eigenschaften, die Blaga sehr bewunderte. Blaga behauptete, dass Nietzsches *Geburt der Tragödie* das europäische Verständnis der antiken griechischen Kultur durch die Einführung der beiden sich gegenüberstehenden Elemente, die im Menschen existieren – das Dionysische und das Apollinische – erweitert habe. Daher waren es diese beiden gegensätzlichen Kräfte, die das Grundgerüst der griechischen Zivilisation errichteten. Blaga war der Meinung, dass der Konflikt zwischen diesen beiden Kräften für das Streben nach Kreativität von wesentlicher Bedeutung sei (Blaga, 1968: 183-188).

Nietzsches Rezeption in Blagas Frühwerk

In den 1920er Jahren verfasste Blaga drei Essays über Nietzsche, in denen er dessen bedeutenden Einfluss auf die Gestaltung des philosophischen Denkens der damaligen Zeit anerkannte und ihn als Propheten bezeichnete. Blaga war der festen Überzeugung, dass

[5]Für eine eingehendere Analyse von Blagas philosophischem System siehe „Lucian Blaga: Un sistem filosofic bazat pe cultură" von Dumintru Micu, der das ursprüngliche Element seines philosophischen Werks bezeugt (Micu, 1996: 213-8).

Nietzsches Philosophie eine Schlüsselrolle bei der Neugestaltung der Struktur des europäischen Geisteslebens spielte. Blaga zufolge war die expressionistische Bewegung untrennbar mit Nietzsches kosmischer Begeisterung aus *Also sprach Zarathustra* verbunden. Blaga identifizierte einen entscheidenden Einfluss Nietzsches auf die Entwicklung eines inspirierenden und anderen Schreibstils. Gleichzeitig wurde Nietzsches Sehnsucht nach einem tieferen, verbundenen Innenleben, das Wachstum und Kreativität ermöglichte, von Blaga geschätzt (Blaga, 1925: 108).

In seinem Artikel über die nietzscheanische Dimension von Blagas Werk verweist Hitchins darauf, dass das Werk eine gewisse lyrische Qualität aufweist, die auf Nietzsche anspielt und nicht lediglich eine bloße Vorwegnahme der nietzscheanischen Ideen darstellt (Hitchins, 2018:175). Der Einfluss Nietzsches ist im Frühwerk Blagas deutlicher zu erkennen, insbesondere in der Dichotomie zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen, wie sie in Nietzsches Schriften thematisiert wird. Das schöpferische Bewusstsein Blagas ist durch das dionysische Element geprägt, welches den Gipfel der Kreativität mit dem Gefühl der metaphysischen Angst als gegensätzliche Kräfte verbindet. In den Gedichtbänden *Poemele Luminii* (1919), *Paşii Profetului* (1921) und *În marea trecere* (1924) ist Blagas lyrische Stimme von Nietzscheanischen Motiven durchdrungen. Hitchins analysiert die Verbindung zwischen Nietzsche und Blagas Vitalität. Der Ton in *Poemele luminii* ist in erster Linie durch ein Gefühl von Überschwang und Vitalität gekennzeichnet, während der Ton in *Paşii profetului*i anders ist, nämlich existenzialistischer und auf einen reiferen Ausdruck ausgerichtet. Die Sehnsucht des Dichters, sich im unermesslichen, unvergleichlichen Raum der Natur zu verlieren und wiederzufinden, ist untrennbar mit Nietzsches philosophischem System in *Also sprach Zarathustra* verbunden (ebd.).

"Ich will tanzen, wie ich noch nie getanzt habe,/ damit Gott in mir nicht angekettet ist,/wie ein Sklave im Gefängnis./Erde, gib mir Flügel!/Ich will ein Pfeil sein,/der Unendlichkeit zu durchbohren,/Um mich herum nur Himmel zu sehen,/Himmel oben,/Und Himmel unten-/Und, in Wellen des Lichts zu tanzen, aufgeladen mit seltenen Leidenschaften, damit Gott frei in mir atmen kann/ Und nicht klagen:/"Ich bin ein Sklave im Gefängnis[6]!"" (Blaga, 1982: 11)

Die Tiefe und Intensität des Gefühls sind charakteristisch für den Band *Poemele Luminii*, wie in dem obigen Auszug aus *Vreau să joc* ersichtlich wird. Die vorliegende Erregung ist nicht lediglich als Ausdruck jugendlicher Unerfahrenheit zu betrachten, sondern als eine Sehnsucht nach einer emotionalen Tiefe, die nur durch die Vereinigung mit dem Göttlichen erreicht werden kann: *damit Gott frei in mir atmen kann/ Und nicht klagen:/ Ich bin ein Sklave im Gefängnis!* (ebd.) Der Dichter erkennt, dass es ihm möglich ist, sich in spontanen Handlungen der absoluten Freiheit zu verlieren und sich gleichzeitig in der Erfahrung der göttlichen Gegenwart wiederzufinden.

"Ich lehne mich über den Rand. Ich weiß nicht - ist es vom Meer/ Oder von einer schlechten Idee?/ Meine Seele fällt in den Abgrund,/Rutscht wie ein Ring/ Von einem Finger, den die Krankheit verzehrt hat./ Komm, Tod, streue Asche über die Dinge./ Kein Weg ist mehr weit,/ Keine Herausforderung rührt mich./ Komm, Tod./ Noch einmal auf die Ellbogen/ Stoße ich mich für einen Moment vom Boden ab/ Und lausche./ Wasser schlägt gegen das Ufer./ Nichts anderes, nichts,/ Nichts[7]." (Blaga, 1982: 95)

In dem vorliegenden Auszug aus dem Gedicht *Un om se apleacă spre margine* ist eine Veränderung des Tonfalls des Dichters zu vermerken. Der zuvor vorherrschende Enthusiasmus wurde durch ein Gefühl der Akzeptanz des Unvermeidlichen ersetzt, nämlich des Todes, der

[6] Der Auszug stammt aus dem Gedicht *Vreau să joc(Ich will tanzen)* aus *Poemele luminii (Die Gedichte des Lichts)*. Diese und andere Übersetzungen sind von mir.

[7] Der Auszug stammt aus dem Gedicht *Un om se-apleacă peste margine* (Ein Mann lehnt sich über den Sims) aus Gedichtband *În marea trecere* (Im großen Durchgang).

seine Macht über alles Lebendige ausbreitet. Der in diesem Text verwendete Tonfall spielt auf Nietzsches Nihilismus an, der die Allgegenwart des Todes hervorhebt. Die vorliegende Untersuchung gelangt zu dem Schluss, dass der Dichter die kosmische Leere akzeptiert. Obwohl die Erkenntnis als verzweifelt zu betrachten ist, wird sie vom Dichter mit heiterer Würde angenommen.

Darüber hinaus finden sich zahlreiche Spuren von Nietzsches *Zarathustra* in Blagas Drama *Zamolxe* aus[8]. In diesem Werk unternahm Blaga den Versuch, die Tiefen der rumänischen Spiritualität zu ergründen. Literaturwissenschaftler betrachten in der Figur des Zamolxe ein Selbstporträt des Dichters: Der dakische Prophet wagt es, das Wesen des Daseins in Frage zu stellen und will den Sinn in der Kultur finden (Hitchins, 2018: 177). Es könnte argumentiert werden, dass Nietzsches Zarathustra und Blagas Zamolxe gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Beide Protagonisten sind als Propheten dargestellt, die sich aus dem turbulenten Umfeld zurückziehen, um in meditativer Kontemplation den existenziellen Sinn des menschlichen Daseins zu ergründen. Nach der Mitteilung ihrer Schlussfolgerungen an die Weltgemeinschaft erfuhren sie Ablehnung. Beide verkörpern eine neue Moral, die eine Neubewertung der bestehenden moralischen Werte bedingt. Dennoch ist eine Differenzierung zwischen den Figuren Zamolxe und Zarathustra erforderlich, da Blaga den Propheten Zamolxe als eine Figur mit einem menschlicheren und sanften Charakter gestaltet, der sich in höherem Maße seinem Volk verpflichtet fühlt. Andererseits ist Zarathustra nach Blagas Interpretation die Personifizierung von Nietzsches *Willen zur Macht*, der Prophet, dessen Ideal es ist, vergangene Doktrinen neu zu definieren, die die Menschen daran hinderten, ihr höchstes Potenzial zu erreichen (Blaga, 1994: 196). In der Zwischenzeit unternahm Blaga den Versuch, durch den Mythos von Zamolxe seine philosophischen Vorstellungen über das Geheimnis der Existenz zu enthüllen. Das Drama fußt auf abstrakten Prinzipien; die dakischen Männer, die eine Mutation durchmachen, fungieren möglicherweise als neue Menschen, wie sie die Expressionisten vorhersehen. Die Philosophie Nietzsches fungierte als Katalysator für Blaga, um sein eigenes philosophisches System zu konstruieren (Hitchins, 2018: 179).

Schlussbetrachtungen

Aufgrund der Annahme, dass beide Dichter Nietzsche auf singuläre Weise interpretiert haben, können spezifische Punkte der Konvergenz und Divergenz beobachtet werden. Rilkes Orpheus, der oftmals als Verkörperung einer gewissen übermenschlichen schöpferischen Kraft und Lebensbejahung selbst im Angesicht des Verlusts gesehen wird, weicht von einem rein nietzscheanischen Ideal durch seine tiefe Verbindung zum Bereich des Heiligen und Mystischen ab. Obwohl beide Figuren eine Form der Selbstüberwindung anstreben, ist Orpheus' Reise in hohem Maße mit einer spirituellen Dimension verwoben, die über Nietzsches eher irdischen Fokus hinausgeht. Diese Verbindung lässt sich durch den Blick auf den nihilistischen Ästhetizismus weiter nuancieren. Rilkes exzeptionelle Artikulation von Leid und Vergänglichkeit grenzt zwar scheinbar an Nihilismus, transzendiert ihn aber letztlich durch die schiere Schönheit und künstlerische Bestätigung, die er in jenen Erfahrungen findet. Der Ästhetizismus manifestiert sich als eine Form der immanenten Wertschätzung der Existenz, auch ohne transzendenten Sinn. Hierbei handelt es sich um eine subtile Abkehr von einer potenziell radikaleren nietzscheanischen Perspektive.

Im Gegenzug lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Blagas Darstellung von Zalmoxis, der mythischen dakischen Gottheit, und den Aspekten des Übermenschen bei

[8] Es wird vermutet, dass Blagas Drama eine Ambivalenz zwischen Nietzsches philosophischer Dimension und dem modernen Kunstansatz zeigt. Der Ansatz ist differenziert, da Blaga modernistische Merkmale mit mythischen Elementen kombiniert, wie die Untersuchungen von Doina Modola belegen (Modola, 2003). Die Stücke verkörpern die Verschmelzung zweier zeitlicher Pläne, nämlich des mythischen Archetypes und des avantgardistischen, expressionistischen Modells. Diese Gegenüberstellung wird von Literaturwissenschaftler als Quintessenz für die Interpretation von Blagas Drama betrachtet (Moroșan, 2018: 169-170).

Nietzsche feststellen. Beide verkörpern Stärke, Weisheit und eine Verbindung zu den Urkräften. Beide Figuren verkörpern eine Form der Selbstbeherrschung und lehnen konventionelle Beschränkungen ab. Blagas Zalmoxis ist jedoch fest in einem spezifischen kulturellen und spirituellen Kontext verwurzelt. Seine Existenz ist vielmehr als eine Suche nach dem *Transzendenten* zu verstehen, also als eine tief verwurzelte Verbindung zu den immanenten Geheimnissen der Existenz und der Seele der Vorfahren. Diese Form der Religiosität steht im Gegensatz zu Nietzsche, der die Vorstellung einer rein individualistischen Selbstschöpfung vertritt. Obwohl sowohl Nietzsche als auch Blaga ein Verlassen der traditionellen Metaphysik anstrebten, ist Blagas Suche tief in eine poetische Erforschung der kulturellen Identität und der inhärenten Heiligkeit der natürlichen Welt eingebettet. Dieser Weg unterscheidet sich von Nietzsches philosophischem Individualismus.

BIBLIOGRAPHY:

1. Blaga, Lucian. *Curs de filosofia religiei.* Editura Fronde, Alba Iulia, 1994.
2. Blaga, Lucian. *Ființa istorică.* Editura Dacia, Cluj Napoca, 1977.
3. Blaga, Lucian. "Nietzsche" in *Fețele unui veac.* Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1925.
4. Blaga, Lucian. *Opere,* vol. 1, hg. von George Gană, Editura Minerva, București, 1982.
5. Blaga, Lucian. *Pietre pentru templul meu.* Biroul de imprimate Cosânzeana, Sibiu, 1919.
6. Blaga, Lucian. *Zări și etape.* Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1968.
7. Brunkhorst Katja. "*Verwandt-Verwandelt": Nietzsche's Presence in Rilke.* Iudicum, Münich 2006.
8. Bruciu, Andra. *Lucian Blaga. Reflexe germane în filosofia culturii.* Fundația Culturală Libra, București, 2006.
9. Cauchi, Francesca. "Rilke's Orpheus und Nietzsche's Übermensch: Alternative modes of being in becoming" in *Journal of European Studies 43(3),* S. 209-226.
10. Constantinescu, Mihaela. "Relația dintre lirica și filosofia blagiană" in *Caietele lui Lucian Blaga, Volumul al XVIII-lea,* Editura Universității "Lucian Blaga", Sibiu, 2017, S. 150-156.
11. Fischer, Luke. *The Poet as a Phenomenologist: Rilke and the New Poems.* Bloomsbury Academic, New York, 2015.
12. Giorgoi, Lucia. *Friedrich Nietzsche și cultura românească interbelică.* Casa Cărții de Știință, Cluj, 2000.
13. Hamburger, Kate. "Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes", in *Philosophie der Dichter: Novalis, Schiller, Rilke* (Stuttgart: Kohlhammer, 1966), S. 179-275.
14. Heller, Erich. "Rilke und Nietzsche" in *Nirgends Wird Welt Sein als Innen,* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975. S. 73-120.
15. Hitchins, Keith. "Lucian Blaga, Nietzsche, Zamolxe" in *Philologica Jassyensia,* Jahr XIV, nr. 1 (27), 2018, S. 173-180.
16. Kaufman, Walter. "Nietzsche and Rilke" in *The Kenyon Review,* vol. XVIII, Winter 1955, no.1, S. 1-22.
17. Jones, Michael S. "Lucian Blaga on the Existence of God". *Meridian Blaga VIII, vol 2.* Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, S. 73-80.
18. Jones, Michael S. *The Metaphysics of Religion. Lucian Blaga and Contemporary Philosophy.* Fairleigh Dickinson University Press, 2006.

19. Micu, Dumitru. “Lucian Blaga: Un sistem filosofic axat pe cultură” in *Dimensiunea metafizică a operei lui Lucian Blaga,* hg. von Angela Botez und Argentina Firuță, Editura Științifică, București, 1996, S. 231-8.
20. Modola, Doina. *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei.* Editura Anima, București, 2003.
21. Moroșan, Ioana. “Potențialul spectacular al dramaturgiei blagiene”, in *Caietele lui Lucian Blaga, Volumul al XVIII-lea,* Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2017, S. 166-173.
22. Nelson, Erika, M. *Reading Rilke’s Orphic Identity.* Peter Lang, Bern, 2005.
23. Ovio, Olaru. “Expresionismul blagian autohton și tradiția germană” in *Caietele lui Lucian Blaga, Volumul al XVIII-lea,* Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2017, S. 120-128.
24. Petcu, Daniela Andreea. “Forme și sensuri ale metaforii orbirii în poemul dramatic *Zamolxe*” in *Caietele lui Lucian Blaga, Volumul al XVIII-lea,* Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2017, S. 38-44.
25. Perlwitz, Ronald. “Philosophie” in *Rilke-Handbuch* hg. von Manfred Engel, Metzler, Stuttgart, 2004, S. 155-164.
26. Pop, Traian. *Lucian Blaga: ontologia culturii.* Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006.
27. Rilke, Rainer Maria. *Briefe und Tagebücher 1899-1902.* Leipzig, Insel, 1933.
28. Rilke, Rainer Maria. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Im Insel Verlag, 1963.
29. Rilke, Rainer Maria. *Duineser Elegien; Die Sonette an Orpheus.* Frankfurt am Main, Im Insel Verlag, 1974.
30. Rilke, Rainer Maria. *Neue Gedichte.* Frankfurt am Main, Im Insel Verlag, 1975.

BETWEEN WORD AND IMAGE: RAINER MARIA RILKE'S RECEPTION OF FRENCH ART

Evelina-Iulia Hreceniuc (Cîrdei)
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Rilke's enduring interest in the visual arts is a consistent theme throughout his middle creative period, significantly shaping his perception of poetry. His dedication to composing several works of art criticism, particularly regarding Worspede, Rodin, and Cézanne, has profoundly influenced his perspectives on poetry and the intrinsic relationship between the author and the text. This article conducts an analysis of how Rilke's engagement with the visual arts impacted his poetry during this creative phase. Furthermore, it examines his involvement in art criticism and its effect on his creative writing process.

Keywords: Rainer Maria Rilke, Rodin, Cézanne, French modern art, modernity, art.

Fazit

Rilke befasste sich, im Vergleich zu anderen deutschen Dichtern, intensiver mit der bildenden Kunst. Diese Thematik manifestierte sich in seinem Werk in grundlegender Weise, da die Darstellung von Kunstwerken ein wiederkehrendes Motiv in Rilkes Gedichten ist und den Ausgangspunkt für poetische Reflexion oder Innovation bildet (Engel, 2014:130). Seine künstlerische Beschäftigung mit Rodin und Cézanne prägte seine moderne Formensprache entscheidend und beeinflusste den schöpferischen Prozess. Seine Wahrnehmung der bildenden Kunst[1] ist eng mit der mittleren Schaffensperiode verbunden, hauptsächlich mit den *Neuen Gedichten* (1907). In den nachfolgenden Abschnitten soll die Rezeption französischer Kunst im Werk Rilkes einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden. Dabei wird insbesondere die Art und Weise analysiert, wie sich seine Wahrnehmung von Kunst – sowohl Skulptur als auch Malerei – als Medium zur Äußerung subjektiver Gefühle und zur Schaffung neuer Ausdrucksmuster im Gebrauch der Sprache erwiesen hat.

Rilke und bildende Kunst

Rilkes Interesse an der Kunst hat seine Wurzeln in seiner Jugend, als er in Prag (1895-6), München (1896) und Berlin (1897) Kunstgeschichte studierte (ebd.). Ursprünglich hegte er die Absicht, bei Richard Muther (1860-1909), einem profunden Kenner der bildenden Kunst, in Kunstgeschichte zu promovieren. Ungeachtet dessen widmete er einen erheblichen Teil seiner Zeit Museumsbesuchen und Reisen, die den Grundstein für sein späteres künstlerisches Interesse legten (ebd.). Lou Andreas-Salomé empfahl Rilke intensive Studien der italienischen und russischen Kunst, die nicht nur durch Lektüre, sondern auch durch persönliche Reisen nach Florenz und Russland erfolgen sollten (Bridge, 2010:146). Rilkes Interesse für verschiedene künstlerische Strömungen und Bereiche war zeitlebens von poetischen und existenziellen Fragen motiviert. Sein Fokus lag auf der antiken und zeitgenössischen Kunst, wobei er ein besonderes Interesse an der florentinischen Renaissance hegte. Diese künstlerische Ausrichtung findet sich in seinem Florentiner Tagebuch (1994) wieder (Engel, 2014:130). Das Tagebuch dokumentiert Rilkes Reflexionen über Kunst, Leben und menschliche Erfahrung und thematisiert die Macht der Kunst. Rilke begreift Kunst als ein Mittel zur Kommunikation sowie

[1] Die visuelle Wirkung der Kunst nimmt für Rilke eine herausragende Bedeutung ein, wie er in einem seiner Briefe an Lou Andreas-Salomé feststellt, in dem er betont, dass das Phänomen des Sehens in der Perzeption der Welt "so völlig des Auges bedient" ist (Rilke, Andreas-Salomé, 1975: 336).

zur Überwindung der Grenzen von Zeit und Raum. Darüber hinaus analysiert Rilke den Zusammenhang zwischen Einsamkeit, Selbstreflexion und dem Schaffensprozess, wobei er die These aufstellt, dass Einsamkeit eine notwendige Bedingung ist, um Inspiration und Sinn zu finden. Die Meditationen befassen sich zudem mit existenziellen Fragen nach dem Sinn des Lebens und der Bedeutung einer authentischen Existenz. Ein weiteres wiederkehrendes Motiv ist die Verflechtung von Kunst, Natur, Menschen und Geschichte, die in Rilkes Poesie eine zentrale Rolle spielt.

Im August 1900 zog Rilke in das malerische Dorf Worpswede in der Nähe Bremens. Dieses Dorf war seit 1889 die Heimat einer bedeutenden Gruppe von Künstlern, was Rilkes Entscheidung, dort zu leben, sicherlich beeinflusste. Es ermöglichte ihm, wertvolle Kontakte zu Künstlern zu knüpfen und legte gleichzeitig den Grundstein für eine Verschiebung seiner künstlerischen Interessen. In der Folge wurde Rilke vom französischen Ästhetizismus beeinflusst (Bridge, 2010: 146). Es ist durchaus vorstellbar, dass Worpswede Rilke mit neuen Inspirationsquellen überraschte, insbesondere mit dem Gemeinschaftsgefühl in der Gegenwart von Künstlern. Zu der Künstlergruppe gehörten Clara Westhoff, die er später heiratete, Otto Modersohn, Paula Becker und der Schriftsteller Carl Hauptmann (ebd. 147). Rilkes Monographie über die Künstlerkolonie in Worpswede, verfasst im Mai 1902, stellt sein Erstlingswerk zum Thema bildende Kunst dar. Die Veröffentlichung erfolgte nicht aus persönlichem Interesse, sondern aus finanzieller Notwendigkeit. Dennoch enthält sie bedeutende Theorien und Ideen über Kunst und Poesie, die dieses Frühwerk zu einem wertvollen Beitrag machen (Engel, 2014: 137). In der Einleitung des Werkes behandelt Rilke das Thema der Landschaftsmalerei im Zusammenhang mit dem Verhältnis von Mensch und Natur und liefert eine eingehende Analyse, die bis in die antike Mythologie zurückreicht. Rilke thematisiert das Verhältnis von Mensch und Natur und unternimmt den Versuch, die Stellung der Kunst in einer von Entfremdung geprägten Welt zu definieren: „Durch die Kunst nähert sich die ganze Menschheit in der Natur." (ebd. 138). Im Rahmen dieser ausführlichen Reflektionen behandelt Rilke zudem weitere Themen und Motive, die in seinem späteren Werk immer wieder auftauchen - insbesondere die Motive von Kindheit, Reflexion, Distanz und Authentizität, die er hinsichtlich ihrer Bedeutung für den schöpferischen Prozess untersucht. Die Bedeutung von Worpswede für Rilkes Entwicklung als Autor liegt in der Generierung substanzieller künstlerischer Fragen, die den Grundstein für eine tiefgreifende Reflexion legen, die in den folgenden Werken weiterentwickelt wird. Der Text kann im Wesentlichen als ein Werk der klassischen Moderne angesehen werden, im Gegensatz zu Rilkes früher Lyrik. Seine Aufmerksamkeit auf Entfremdung und Verlust markiert einen Wendepunkt zur literarischen Moderne (ebd. 139).

Auguste Rodin

Rilkes Kunstmonographie , die sich mit dem Werk Rodins befasst, wurde, ähnlich derjenigen über Worpswede, aus dem persönlichen Kontakt des Autors mit dem Künstler heraus verfasst. Der Erstkontakt mit Rodins Atelier in Paris erfolgte am 1. September 1902. Die Monographie wurde von November bis Dezember 1902 verfasst und 1903 unter dem Titel Die Kunst von Richard Muther veröffentlicht. Im Insel Verlag erschienen mehrere Ausgaben (1904, 1905, 1913), einige davon mit Abbildungen (Engel, 2014: 139-140). In *Rainer Maria Rilke: Sein Leben und sein Werk* (1964) untersucht Eudo Mason den Einfluss von Rodins Kunst auf Rilkes künstlerische Entwicklung. Insbesondere im dritten Kapitel, das Rilkes Zeit in Paris behandelt, wird deutlich, dass der Beginn der neuen Schaffensphase des Künstlers in Worpswede liegt. Dort hatte er erstmals die Gelegenheit, in ein angemessenes künstlerisches Umfeld einzutauchen. Es besteht die Möglichkeit, dass er sich vor seinem Umzug nach Paris mit Rodins Werk und den Idealen des Künstlers auseinandergesetzt hat. Im Jahr 1900 verfasste er in seinem Tagebuch folgende Zeilen:

Eines nämlich scheint mir von unendlicher Bedeutung für ihn (Rodin): daß seine Werke nicht herausschauen, nicht von irgendeinem Punkte her persönlich sich an einen wenden wie zu einem Gespräch, sondern immer Kunstwerk bleiben ... Nie kann ein Mensch neben einem Kunstwerk brüderlich sein, und das Geschaffene steigt tief herab, so¬ bald es Beziehung nimmt zu einem seiner Schauenden. Sobald es ihn anschaut ... Und dies ist eine der trefflichsten Eigenschaften Rodin- scher Bildwerke, daß sie immer in diesem unüberschreitenden Zauberkreis bleiben ... Für die Plastik ist noch ein Umstand ungemein wich¬ tig: daß das Kunstwerk in sich zu Ende gehe. Ein Aus-dem-Bild-Her- ausschauen ist [in der Malerei] insofern nie der Fall, als ... der Blick der Gestalt immer noch im Bilde bleibt und vom Beschauer wie durch einen nicht leitenden luftleeren Raum getrennt ist. Die Plastik, die mit dem Beschauer dieselbe Atmosphäre teilt, muß das „Wegschauen" besser können. D. h., sie muß mit sich ganz beschäftigt sein. Auch das hat Rodin vollkommen erreicht ... Kein Beschauer .. . wird behaupten können, daß ihn eine Porträtbüste Rodins ... angesehen hätte! (Rilke, 1973: 385-6)

Die vorliegenden Beobachtungen betonen den Einfluss der ästhetischen Philosophie Kants auf den Aspekt der Interesselosigkeit im künstlerischen Bereich. Rilkes Wahrnehmung Rodins ist von Idealismus geprägt; er stellt lediglich den Höhepunkt dessen dar, was es bedeutet, ein Künstler zu sein, insbesondere in Rilkes frühen Pariser Jahren. Die Existenz einer mystischen Wahrnehmung des Dingbegriffs lässt sich bis 1899 in Rilkes *Stunden Buch* zurückverfolgen, doch nach dem Verfassen von Rodins Monographie ersetzte Rilke den Begriff des Kunstwerks durch den des Kunstdings, was den Wandel in der Wahrnehmung der Kunst verdeutlicht. Rilke sieht die Bildhauerei als den anderen Künsten überlegen an: Es manifestiert sich eine Auffassung, die über die Grenzen von Wort und Bild, von Gleichnis und Schein hinausreicht. Zudem wird Rodins Skulptur als unschätzbar wertvoll erachtet, da der Künstler sie unter enormen Herausforderungen erschaffen konnte. Das Zeitalter der Moderne ist geprägt von einer extremen Innerlichkeit, die durch die Kunst in eine greifbare Form transformiert werden muss. Die Kunst fungiert folglich als Medium, um die tiefsten Ausdrucksformen von Angst und Sehnsucht zu materialisieren. Mason betont diesen bedeutsamen, komplementären Aspekt des Schaffensprozesses im Werk Rilkes, indem er hervorhebt , dass Rilke sich bemüht, das Mystische und die Tiefe menschlicher Emotionen mit der nachvollziehbaren Äußerung dessen zu verbinden, was es bedeutet, ein Mensch zu sein. Diese Ideen bilden die Grundlage für Rilkes ehrgeizigstes Werk - die *Duineser Elegien* (Mason, 1964: 56).

Aus poetologischer Perspektive lässt sich eine signifikante Beeinflussung Rilkes Wahrnehmung der Sachlichkeit durch die Rodin-Zeit feststellen:

“In den Zeichnungen Rodins geht, vorbereitend, dieses Vergessen und Verwandeln der stofflichen Anregung vor sich. Er hat auch in dieser Kunst seine eigenen Ausdrucksmittel sich erzogen, und das macht diese Blätter (...) zu einer selbstständigen und originellen Offenbarung seiner Persönlichkeit.” (Rilke, 1920: 42).

Die Sachlichkeit wird in diesem Kontext als Prozess des Vergessens und der Transformation des materiellen Anreizes in ein Kunstobjekt interpretiert. Das Ziel besteht darin, alle zuvor zugeschriebenen Wahrnehmungen zu verdrängen, wobei das Objekt eine Phase der Namenlosigkeit durchläuft, die als notwendig erachtet wird, um Klarheit zu erlangen: “Wie Schatten gehn die Gedanken über sie und hinter jedem steigt sie neu und rätselhaft auf in ihrer Klarheit und Namenlosigkeit” (ebd. 31). Rilkes *Neue Gedichte* und der Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* kristallisieren das Stadium der Distanzierung vom Gegenstand des Schaffens heraus, da der Gegenstand der Analyse in vielen Fällen nur ein kleiner Teil des Ganzen ist.

In seiner Studie *Sense and Creative Labor in Rainer Maria Rilke's Prose Works* versucht Reynolds, die Präsenz Rodins insbesondere in Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* nachzuweisen. Er hebt Rilkes Aufmerksamkeit für die kleineren Teile

des menschlichen Körpers hervor, insbesondere für die Hände, die sowohl in der Monographie als auch im Roman Gegenstand von Rilkes Aufmerksamkeit sind.

„Wie der menschliche Körper für Rodin nur solange ein Ganzes ist, als eine gemeinsame (innere oder äussere) Aktion alle seine Glieder und Kräfte im Aufgebot hält, so ordnen sich ihm andererseits auch Teile verschiedener Leiber, die aus innerer Notwendigkeit aneinander haften, zu einem Organismus ein. Eine Hand, die sich auf eines anderen Schulter oder Schenkel legt, gehört nicht mehr ganz zu dem Körper, von dem sie kam: aus ihr und dem Gegenstand, den sie berührt oder packt, entsteht ein neues Ding, ein Ding mehr, das keinen Namen hat und niemandem gehört; und um dieses Ding, das seine bestimmten Grenzen hat, handelt es sich nun“ (Rilke, 1920: 29).

Mit dieser Auffassung von Kunst ist ein Paradox verbunden, das ihre Objektivität und Einsamkeit hervorhebt, aber auch ihre Abhängigkeit vom Schöpfer. Die Transformation von Objekten in Dinge, die eine Botschaft vermitteln, ist ein Prozess, der durch Arbeit, Übung und Ausdauer gekennzeichnet ist. In diesem Zusammenhang kann argumentiert werden, dass die Rodin-Zeit Rilkes auch seine Arbeitsethik geprägt hat.

Helen Bridge konstatiert in ihrer Studie *Rilke and the Visual Arts* (2010), dass die Bewunderung Rilkes für Rodin sowohl auf einer persönlichen als auch auf einer ästhetischen Ebene beruhte. Seine Idealisierung Rodins als einsam arbeitenden Meister, der sich seiner Kunst in vollem Umfang widmet, hat maßgeblichen Einfluss auf Rilkes eigene künstlerische Arbeitspraxis gehabt. Darüber hinaus ermöglichte der Kontakt mit Rodin eine eingehende Analyse der verschiedenen Dimensionen der Bildhauerei, die er später auch in seinen Schriften zu verwirklichen versuchte.Um eine Skulptur zu bezeichnen, verwendet Rilke den Begriff *Ding* oder *Kunstding*, um die Unabhängigkeit des Objekts von anderen Objekten zu betonen. Gemäß Rilkes Analyse vermag die Skulptur, den menschlichen Gefühlen sichtbaren Ausdruck zu verleihen, im Gegensatz zur Poesie, die auf Allegorie und Vorwissen angewiesen ist (Bridge, 2010: 152). Rilkes Verständnis von Rodins Kunst ist eng mit dem Spiel zwischen Licht und Oberfläche verbunden. Die Oberfläche stellt den Punkt dar, an dem sich unendlich viele Begegnungen zwischen dem Licht und dem Ding ereignen. Die Aufmerksamkeit für kleine, fragmentierte Elemente, die ein Ganzes bilden, ist dabei von entscheidender Bedeutung und spiegelt sich später in Rilkes *Neuen Gedichten* wider (ebd.).

Luke Fischer untersucht in seinem Werk - *The Poet as Phenomenologist: Rilke and the New Poems* (2016), den Zusammenhang zwischen Rilkes Begegnung mit der bildenden Kunst und der Entwicklung einer alternativen Perspektive auf den kreativen Prozess. Zu Beginn von Rilkes Roman beschreibt Malte eine neue Art des Sehens, die für das Verständnis des Autors von entscheidender Bedeutung ist: “Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mir ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste” (Rilke, 1963: 8-9). In dieser Passage wird deutlich, dass Malte als eine Art Alter Ego Rilkes betrachtet werden kann, ein Thema, das im zweiten Teil dieser Analyse weiter vertieft wird. Die Bedeutung dieser Erkenntnis für Rilkes Verständnis des kreativen Prozesses ist signifikant. Die mittlere Phase, maßgeblich geprägt von Rodin und Cézanne, markierte für Rilke die Akzeptanz des Ideals der Übertragung des Sehens in die Kunst. Gemäß der Rilkeschen Ästhetik sollte der schöpferische Prozess zwei entscheidende Phasen durchlaufen: die Einübung einer spezifischen Sichtweise sowie die Umsetzung dieser Sichtweise in ein Kunstwerk. Sowohl Bildhauer als auch Maler nehmen Dinge oder Modelle wahr, wobei dieser Ansatz in der abstrakten Kunst bis zu einem gewissen Grad verschwindet (Fischer, 2016: 96-7). Der Schlüssel dazu ist das Streben nach einem Zustand der privilegierten Harmonie mit der Natur, wie Rilke in seiner Rodin Monographie feststellt:

“Er fühlte, wo man anfangen mußte; eine Ruhe, die in ihm war, zeigte ihm den weisen Weg. An dieser Stelle offenbart sich schon Rodins tiefe Übereinstimmung mit der Natur, von

der der Dichter Georges Rodenbach, der ihn geradezu eine Naturkraft nennt, so schöne Worte zu sagen wußte." (Rilke, 1920: 14).

Rilkes Auffassung des Künstlers als Inbegriff der Gelassenheit, die er in der Hinwendung zur Natur findet, steht dabei jedoch unter dem Vorbehalt der kindlichen Offenheit des Künstlers gegenüber der verborgenen Dimension der Natur. Rodins ruhige Gesinnung ermöglicht in diesem Sinne die Offenbarung der Natur in ihrer authentischsten Form. Dieser Zustand aktiver Passivität wird auch in Heideggers Philosophie unter dem Terminus *Gelassenheit* erörtert, wie von Lukas Fischer dargelegt. Der Zustand der Gelassenheit ist ein Zustand des Seinlassens, der durch Geduld und Beharrlichkeit erreicht wird (ebd. 103). Diese Haltung ermöglicht einen tieferen Zugang zur Kreativität. Es ist notwendig, die Bedeutung des Begriffs zu benennen.Im mystischen Christentum bezieht sich die Gelassenheit auf die Vermählung der Seele mit Gott. In dem Maße, in dem der Mystiker lernt, sich von der Welt zu distanzieren, ist er wirklich in der Lage, Gott zu erfahren, der in unserer Welt transzendiert. Während bei Heidegger und Rilke[2] das Göttliche mit dem Begriff der Gelassenheit verbunden ist, ist der Begriff Gelassenheit eher an die grenzenlose Möglichkeit des Verstehens gebunden. Heidegger zufolge ermöglicht die Gelassenheit ein tiefgreifendes Verständnis des Seins und eine alternative Position in einer Ära, die durch technologischen Fortschritt geprägt ist (ebd. 104). Gleichzeitig ist nach Fischer der Aspekt der Unvoreingenommenheit von größter Bedeutung. Rilkes retrospektives Verständnis der *Neuen Gedichte* als Kunstwerke, die gefühlte Dinge verkörpern, im Gegensatz zur Darstellung der eigenen Gefühle gegenüber den Dingen. Die Kultivierung einer unvoreingenommenen, distanzierten Haltung ist daher von entscheidender Bedeutung, um das begrenzte Spektrum des Ästhetischen - im reinen Sinne der Unterscheidung zwischen Schönem und Hässlichem - zu überschreiten. Eine einseitige Zuneigung oder Abneigung gegenüber dem Schönen oder dem Hässlichen ist mit einer unvoreingenommenen Haltung unvereinbar. Der Künstler steht also vor der Herausforderung, diese angeborene Disposition zu überwinden und stattdessen die Unparteilichkeit als unabdingbaren Schritt im kreativen Prozess zu internalisieren (ebd. 110). Es lässt sich feststellen, dass der Zustand der Unparteilichkeit untrennbar mit dem der Gelassenheit verbunden ist. Diese Verbindung lässt sich in Rilkes *Briefen an einen jungen Dichter* nachvollziehen.

„Wir müssen unser Dasein so weit, als es irgend geht, annehmen; alles, auch das Unerhörte, muß darin möglich sein. Das ist im Grunde der einzige Mut, den man von uns verlangt: mutig zu sein zu dem Seltsamsten, Wunderlichsten und Unaufklärbarsten, das uns begegnen kann. Daß die Menschen in diesem Sinne feige waren, hat dem Leben unendlichen Schaden getan; die Erlebnisse, die man *Erscheinungen* nennt, die ganze sogenannte *Geisterwelt*, der Tod. alle diese uns so artverwandten Dinge, sind durch die tägliche Abwehr aus dem Leben so sehr hinausgedrängt worden, daß die Sinne, mit denen wir sie fassen könnten, verkümmert sind" (Rilke, 1932: 46).

Briefe über Cézanne

Rilkes *Briefe über Cézanne* beinhalten eine Sammlung von Briefen, die Rilke an seinen Kunsthistoriker und Kritiker Hans M. Müller schrieb. Die Briefe spiegeln Rilkes Bewunderung für den Künstler[3] wider und loben Cézannes künstlerische Vision und Innovation. Im Gegensatz zu anderen Künstlern fokussierte sich Cézanne darauf, das Wesen der Dinge zu vermitteln, nicht nur deren ästhetischen Reiz. Rilke betont zudem, dass Cézannes Werk das

[2] Sowohl Rilke als auch Heidegger lassen sich in ihrer Arbeit von der mystischen Tradition inspirieren. Diesbezüglich sei auf John D. Caputos *The Mystical Element in Heidegger's Thought* (1986) verwiesen, der die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Heideggers Werk und dem von Meister Eckhart behandelt. Für ein vertieftes Verständnis siehe Heidegger, "Zur Erörterung der Gelassenheit: Aus einem Feldweggespräch über das Denken" (2000).

[3] Während Rilke eine persönliche Beziehung zu Rodin unterhielt, war es Cézanne, dessen Einfluss in der späteren Schaffensphase größer war (Rilke, 1948: 440).

Ergebnis eines andauernden inneren Konflikts ist, in dem der Künstler sich permanent mit der äußeren Welt sowie mit sich selbst konfrontiert sieht. Nur dank seiner unermüdlichen Wahrnehmungsfähigkeit und Konsequenz gelang es Cézanne, künstlerische Innovation zu erreichen.

In ihrer Untersuchung *Rilke und die bildende Kunst* (2010) analysiert Helen Bridge die komplexen Verbindungen zwischen Rilkes Dichtung und der bildenden Kunst, wobei sie insbesondere Rilkes Gedanken zur Kunst im Kontext individueller Erfahrungen und Gefühle beleuchtet. Darüber hinaus analysiert sie Rilkes Interaktionen mit Malern und Bildhauern und beleuchtet deren Einfluss auf seinen kreativen künstlerischen Prozess. In der vorliegenden Arbeit wird Rilke als eine Figur präsentiert, die die traditionellen Grenzen zwischen Poesie und bildender Kunst zu überschreiten vermag. Der Fokus der Analyse liegt auf dem Schnittpunkt von Rilkes poetischer Philosophie und der visuellen Welt. Das Faszinierende an Rilkes und Cézannes Werk ist die Objektivität der Kunst. Im Oktober 1907 vollzieht sich eine Wandlung in Rilkes Wahrnehmung von Rodins Werk, und er erkennt Cézannes Werk als die perfekte Verkörperung der Objektivität an. Nach dem Besuch einer Ausstellung von Rodins Zeichnungen im Oktober 1907 ist Rilke enttäuscht von der fehlenden Kohärenz zwischen den künstlerischen Prinzipien des Künstlers und der tatsächlichen Kunst:

„Da waren wirklich die Zeichnungen, viele Blätter, die ich kannte, die ich einrahmen geholfen hatte, in die billigen weißgoldenen Rahmen, die damals in so ungeheurer Menge bestellt wurden. Die ich kannte: Ja, kannte ich sie? Wie vieles schien mir anders seither (ist es Cézanne? ist es die Zeit?), was ich vor zwei Monaten darüber geschrieben hatte, rückte zurück bis an die Grenzen der Gültigkeit. Es galt noch irgendwo; aber wie immer, wenn ich in den Fehler verfalle, von Kunst zu schreiben, es galt mehr als eine provisorische, persönliche Einsicht, denn als eine Tatsache, dem Vorhandensein der Blätter sachlich abgenommen. Ihre Deutung und Deutbarkeit störte mich, beschränkte mich gerade wie sie mir sonst allerhand Weite zu eröffnen schien. Ich hätte sie so gewünscht, ohne alle Aussprache, direkter, tatsächlicher, allein gelassen mit sich selbst.“ (Rilke, 1983: 28).

Im Rahmen des Vergleichs der Kunst, der beiden Künstler gelangt Rilke zu der Erkenntnis, dass Rodins Zeichnungen mit potenziellen sprachlichen Bedeutungen verbunden sind, die zuvor nicht erkannt wurden. Im Gegensatz dazu lädt Cézannes Werk[4] zu einer objektiven Wahrnehmung der Kunst ein, da der Kunstgegenstand als solcher existieren sollte, ohne die Notwendigkeit eines vorbestehenden Wissens über künstlerische Kategorien. Bridge kommt zu dem Schluss, dass Rodins Gemälde mit einer Form von absichtlichem Symbolismus verbunden sind, während Cézannes Werk eine Ablehnung von allem ist, was mit absichtlichem Symbolismus verbunden ist. Rilke plädiert dafür, eine Art von Kunst zu schaffen, die unreflektiert, unbewusst und ohne absichtliche Bedeutung ist, eine Kunst, die aus dem Inneren kommt (Bridge, 2004: 683). Historisch gesehen kann Cézannes Werk als Übergang zwischen der gegenständlichen und der abstrakten Malerei betrachtet werden. Die absichtslose Verwendung von Farben in Cézannes Gemälden verleiht ihnen eine gewisse Autonomie. Rilke zeigt sich auch beeindruckt von der Fähigkeit des Künstlers, eine ähnliche Technik bei allen Sujets anzuwenden, da er den Menschen als reines visuelles Objekt betrachtet[5]. Diese Technik möchte Rilke in seinen *Neuen Gedichten* umsetzen wollen (ebd. 685). Schließlich erkennt er

[4] Rilkes Verständnis von Cézanne wurde stark von Émile Bernards *Souvenirs sur Paul Cézanne* (1921) beeinflusst. Manja Wilkens, in “Rilke und die Kunstgeschichte”, in *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit* (1996), argumentiert ebenfalls, dass die Schriften von Julius Meier-Graefe Rilkes Ansichten über Cézanne besonders beeinflussten.

[5] Peter Por analysiert in seiner Studie *Rilke - Rodin, Cézanne, Klee (in Space and Boundaries in Literature*, Proceedings of the 12th Congress, ICLA, vol. 3, München 1990, S. 50-6) die Charakteristika der Cézanne-Rezeption in Rilkes Werk. Er hebt die Bedeutung der Transzendenz im Kontext der klassischen Moderne hervor. Er versucht zu zeigen, dass Rilkes Wahrnehmung von Rodins Skulptur die transzendentale Gestaltung des *Stundenbuchs* prägt, während die *Neuen Gedichte* mit den Konzepten der *Briefe über Cézanne* verwoben sind.

an, dass seine Untersuchung und sein Studium der bildenden Künste den Hauptzweck haben, eine tiefere Einsicht für sein eigenes Werk zu erreichen (ebd.).

Rilkes Wahrnehmung der Wirklichkeit wurde maßgeblich durch seine Beschäftigung mit der modernen Malerei beeinflusst. Seine Faszination für die dreidimensionale Funktion der Skulpturen Rodins prägte seine Sicht der Welt als Oberfläche, wie in seinem Vortrag über Rodin festgestellt werden kann:

„Aber lassen Sie uns einen Augenblick überlegen, ob nicht alles Oberfläche ist was wir von uns haben und wahrnehmen und auslegen und deuten? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht alles nur eine Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts? (...) dieser Zug um den Mund, diese Linie über Lidern, diese Dunkelheit auf einem Gesicht, - vielleicht waren sie genau so schon vorher da: als Zeichnung auf einem Tier, als Furche in einem Felsen, als Vertiefung auf einer Frucht… Es giebt nur eine einzige, tausendfältig bewegte and abgewandelte Oberfläche.“ (Rilke, 1920: 40).

Die Idee der Verbindung zwischen der Oberfläche des menschlichen Körpers und ihrer Spiegelung in der Natur, auch als reine Oberfläche vermittelt, wird in Rilkes *Neuen Gedichten*, z. B. *Die Panther, Die Fensterrose*, *Der Schwan*, *Blaue Hortensie*, usw. behandelt (Bridge, 2004: 694). In dieser Hinsicht könnte gleichzeitig die Studie von Anthony Phelan von Interesse sein: *Gesicht aus Aussehen: Rilke, Cézanne, Merleau Ponty*. Darin geht es um die Tiefe der Verbindung zwischen Rilke und dem Künstler sowie um die Auswirkungen von Cézannes Kunst auf Rilkes Wahrnehmung der Poesie[6]. Was Rilke bei Cézanne wahrnimmt, versucht er in seiner Poesie mit anderen Mitteln zu erreichen - mit der Sprache, im Gegensatz zur Farbe.

„Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen, nicht plastische, geschriebene Dinge, - Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Irgendwie muß auch ich das kleinste Grundelement, die Zelle meiner Kunst entdecken, das greifbare, unstoffliche Darstellungsmittel für alles.“ (Rilke, 1945: 117).

Die Neuen Gedichte

Die Arbeit mit Rodin ermöglichte es Rilke, den Schreibprozess aus einer anderen Perspektive wahrzunehmen. Er betrachtete die Kunst als eine komplexe Einheit und versuchte, die Prinzipien der Bildhauerei auf die Konstruktion von Versen anzuwenden. Als Ergebnis seines aufmerksamen Studiums von Rodins Arbeitsprozess kam Rilke zu dem Schluss, dass der Einsatz der richtigen Technik für das Handwerk wichtiger ist als die Idee dahinter: "Seine Kunst baute sich nicht auf eine große Idee auf, sondern auf eine kleine gewissenhafte Verwirklichung, auf das Erreichbare, auf ein Können" (Rilke, 1920:17) . Dieses Prinzip würde seine gesamte Wahrnehmung des kreativen Prozesses leiten, während er ständig daran arbeitete, sein Schreiben zu verbessern. Rodins Schaffensprozess zeigte Rilke eine andere Facette des künstlerischen Verständnisses: nämlich dass das Werk lediglich eine Oberfläche ist, auf der das Licht auf das Ding trifft, was eine Vielzahl von Interpretationen und Präsentationsmöglichkeiten ermöglicht (ebd. 16). Die Aufmerksamkeit für das Licht war charakteristisch für impressionistische Künstler, einschließlich Rodin, dessen Fokus darauf lag, sich dem Ding aus einer anderen Perspektive als zuvor zu nähern. Er näherte sich dem Ding als Ganzem , als lebendigem Ding, und jeder Teil davon war wichtig und verdiente die gleiche Aufmerksamkeit für Details (ebd. 18). Rilke lernte, seine Aufmerksamkeit auf die Dinge zu perfektionieren , die ein Ganzes bildeten, weil er verstand, dass dies die Eigenheit war, die Rodins Skulpturen ausgezeichnete und sie real und greifbar machte. Rilkes Tendenz in den Neuen Gedichten besteht also darin, die ihn umgebende Welt zu objektivieren, indem er

[6] Rilkes Verständnis von Cézanne wurde stark von Emile Bernards Souvenirs sur Paul Cézanne (1921) beeinflusst. Manja Wilkens, in *Rilke und die Kunstgeschichte*, in *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit* (1996), argumentiert ebenfalls, dass die Schriften von Julius Meier-Graefe Rilkes Ansichten über Cézanne besonders beeinflussten.

versucht, das Objekt nach innen und außen zu analysieren. Gleichzeitig wird die Verbindung zwischen Kunst und Dingen in den Gedichten entwickelt.

„Es ist nicht lange her, da lehnte man sich in derselben Weise gegen die vom Bildrande abgeschnit- tenen Bäume der Impressionisten auf; man hat sich sehr rasch an diesen Eindruck gewöhnt, man hat, für den Maler wenigstens, einsehen und glauben gelernt, daß ein künstlerisches Ganzes nicht notwendig mit dem gewöhn- lichen Ding- Ganzen zusammenfallen muß, daß, unab- hängig davon, innerhalb des Bildes neue Einheiten entstehen, neue Zusammenschlüsse, Verhältnisse und Gleich- gewichte. Es ist in der Skulptur nicht anders. Dem Künstler steht es zu, aus vielen Dingen eines zu machen und aus dem kleinsten Teil eines Dinges eine Welt. Es gibt im Werke Rodins Hände, selbständige, kleine Hände, die, ohne zu irgendeinem Körper zu gehören, lebendig sind.“ (Rilke, 1920: 32)

In den folgenden Abschnitten soll analysiert werden, inwiefern Rilkes Kunstauffassung seine Poetik beeinflusst hat, wobei ein besonderes Augenmerk auf eines der Gedichte aus der Sammlung der Neuen Gedichte - nämlich Der Panther - gelegt wird . Der Aspekt der Neuheit charakterisiert diese Schaffensperiode, die mit der Rezeption der bildenden Künste verbunden ist.

Der Panther, *Im Jardin des Plantes Paris*

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille -
und hört im Herzen auf zu sein. (Rilke, 1907: 46)

Rilkes Gedicht über den Panther veranschaulicht die Aufmerksamkeit des Dichters für den verborgenen Sinn hinter den Gegenständen und Dingen. Das Gedicht stellt einen einsamen Panther vor, der die Welt durch die Gitterstäbe seines Käfigs betrachtet. Der Panther wird ähnlich wie ein Kunstwerk präsentiert; die Darstellung ist von Klarheit und Plastizität geprägt, die man mit Skulpturen verbinden kann. Die Isolation des Tieres wird in der zweiten Strophe hervorgehoben - der sich im allerkleinsten Kreis dreht -, da die Kreatur nicht in der Lage ist, ihrer Situation zu entkommen. Die Idee der Gefangenschaft spiegelt sich in der Unfähigkeit des Tieres wider, seinen großen Willen zur Flucht auszuleben: *In der Betäubung steht ein großer Wille*. Der Wunsch des Tieres, frei zu sein, ist groß; allerdings sind seine Möglichkeiten begrenzt, denn der Panther bleibt ein ausgestoßener, von der Welt getrennter Wesen. Die Idee der Trennung zwischen der inneren und äußeren Welt wird wiedergegeben: Das Erleben und das Verständnis der Welt ist ohne das Eintauchen des Dichters in sie unmöglich. Die Bewegung des Panthers ist emblematisch für das Gedicht: Denn sie ist weich, geschmeidig und stark zugleich; die Art, wie er sich bewegt, vermittelt Kraft und Eleganz. Die letzte Strophe verdeutlicht noch einmal den Bruch zwischen dem Äußeren und dem Inneren durch den Blick des Panthers - der Vorhang der Pupille -, der versucht, das Bild der äußeren Welt aufzunehmen. Sobald das Bild vollständig erfasst ist, hört es schließlich auf zu existieren, wodurch ein Gefühl

der Hoffnungslosigkeit entsteht: und hört im Herzen auf zu sein. Die Stille dieser Szene zeigt den Panther in einer versteinerten Form, ähnlich einer von Rodin geformten Skulptur - beeindruckend und doch kraftlos.

Es wurde festgestellt, dass der eingesperrte Panther eine indirekte Darstellung von Rilke ist. Die Stelle des Panthers hinter den Stäben kann mit Rilkes eigenem Gefühl der Einschränkung verglichen werden, da er nicht seine poetische Innerlichkeit durch Verse ausdrücken kann (Mason, 1963: 51). Nach dem Studium von Rodins Technik und Kunstauffassung versucht Rilke, Kunst und Natur mit den Augen eines Bildhauers wahrzunehmen. Daher kann man das Tempo des Verses als langsam, unpersönlich und distanziert empfinden. Der Dichter bemüht sich , jedes Bild so wiederzugeben, wie es ist, und die meisten Gedichte behandeln äußere Themen wie eine Landschaft, eine Pflanze, ein Tier oder ein Gebäude (ebd. 52). Da sein Schreibstil als unpersönlich und rein ästhetisch empfunden wurde, wurde Rilke von einigen seiner Leser stark kritisiert (ebd. 53). Er wird als distanzierter und neugieriger Weltbeobachter wahrgenommen, der nichts mit dem engagierten Mönch des Stundenbuchs gemeinsam hat. Andererseits war sein Frühwerk in der russischen Erfahrung verwurzelt, und die Fülle an spirituellen Motiven trug dazu bei, einen mystischen Dichter zu schaffen. In den Neuen Gedichten ist der Einfluss des russischen Mönchs nicht mehr nachvollziehbar, aber der Dichter scheint ein objektiver Beobachter zu sein, der die Welt nachbauen möchte. Auch wenn die Herangehensweise unterschiedlich ist, soll doch jedes Gedicht eine Botschaft vermitteln; es soll die Innerlichkeit der Seele symbolisieren, die für Rilkes gesamtes Werk charakteristisch ist. Der neue Ansatz besteht aus einem reinen Akt des Betrachtens und Beobachtens, der komplexer ist, als es scheint (ebd. 54).

Schlussbetrachtungen

Rainer Maria Rilkes Interesse an der bildenden Kunst konstituierte eine Konstante auf seinem kreativen Schaffensweg. Seine Wahrnehmung der bildenden Kunst prägte seine Herangehensweise an den Schreibprozess und beeinflusste den Aufbau des Textes. Die Verwendung von Ideen und Konzepten aus der bildenden Kunst – insbesondere der Bildhauerei und Malerei – im Schreibprozess ist ein einzigartiges Merkmal von Rilkes Herangehensweise. Rilkes Schriften über Worpswede, Rodin und Cézanne zeugen von seiner eingehenden Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Poesie und bildender Kunst und der Möglichkeit, die gleiche Arbeitsethik und das gleiche Modell auf das Schreiben zu übertragen, um eine authentische und tiefgründige Botschaft zu vermitteln.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bridge, Helen. “Rilke and the Modern Portrait.” *The Modern Language Review, Vol. 99, No. 3 (Jul., 2004).* S. 681-695. 2004.
2. Bridge, Helen. “Rilke and the Visual Arts”. *The Cambridge Companion to Rilke.* S. 145-158, 2010.
3. Caputo, John D. *The Mystical Element in Heidegger’s Thought.* Fordham University Press, 1986.
4. Engel, Manfred. *Rilkes Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 2004.
5. Fischer, Luke. *The Poet as Phenomenologist. Rilke and the New Poems.* New York, Bloomsbury, 2015.
6. Heidegger, Martin. “Zur Erörterung der Gelassenheit: Aus einem Feldweggespräch über das Denken” in *GA4,* hg. von F.-W von Herrmann, S. 67-98, 2000.
7. Mason, Eudo Colecestra. *Rilke.* Oliver and Boyd, Edinburgh. 1963.

8. Mason, Eudo Colecestra. *Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk.* Hubert & Co., Göttingen, 1964.
9. Por, Peter. *Zu den Engeln (lernend) übergehen. Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und Spätzyklen.* Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2005.
10. Rilke, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. Insel-Verlag, Leipzig, 1920.
11. Rilke, Rainer Maria. *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig, Insel Verlag, 1932.
12. Rilke, Rainer Maria. *Briefe über Cézanne.* Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1983.
13. Rilke, Rainer Maria, Andreas-Salomé, Lou, *Briefwechsel,* hg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt/M. 1975.
14. Rilke, Rainer Maria. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Im Insel Verlag, 1963.
15. Rilke, Rainer Maria. *Letters of Rainer Maria Rilke, 1892-1910.* Übersetzung von Greene Jane Bannard, Norton, M.D. Herter, W.W. Norton & Company, INC., New York, 1945.
16. Rilke, Rainer Maria. *Neue Gedichte*. Im-Insel Verlag, MCML, 1907.
17. Rilke, Rainer Maria. *Tagebücher aus der Frühzeit.* Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1973.
18. Reynolds, Nicholas Carroll. *Sense and Creative Labor in Rainer Maria Rilke's Prose Works.* Palgrave Macmillan, 2021.
19. Wilkens, Manja. "Rilke und die Kunstgeschichte" in *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit,* hg. von Götte, Giselle und Danzker, Jo-Anne Birnie. Prestel, München/New York, 1996.

THE INITIATORY JOURNEY IN THE ROMANIAN FAIRY TALE: BETWEEN NARRATIVE ARCHETYPE AND CULTURAL CODE

Camelia Bof (Hreban)
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This study synthesizes the perspective of Romanian folklorists on the initiatory journey, analysed as a recurring narrative structure in the fairy tale. The journey is characterized by a sequence of specific stages – departure, confrontation with obstacles, acquisition of a form of knowledge and return – which reflect processes of maturation and social integration. In the researchers' view, this codified narrative pattern fulfils symbolic, educational and anthropological functions, being correlated with archetypes and universal mythical structures. At the same time, the fairy tale also has a formative role within traditional oral culture, reflecting the values and norms of the traditional community.

Keywords: Initiatory journey, *Fairy tale*, *Narrative structure*, *maturation*, *archetype*

Pare un truism a susține hegemonia călătoriei inițiatice în cadrul basmului popular, dovadă numeroasele referințe critice care o disting sub diverse sintagme [Pamfile, Papahagi, Șăineanu, Eliade, Vrabie, Vulcănescu, Coman, Crețu, Hulubaș, Nișcov, van Gennep, Propp, Caillois, Guénon, Dumézil, Campbell, Lévi-Strauss, Vierne]. De asemenea, neobișnuită pare afirmația despre insuficientul aparat critic cu privire la fenomenul călătoriei inițiatice din basm, deși reprezintă un construct esențial și intrinsec pentru numeroase opere din istoria umanității [Aldea, Hulubaș]. Aparte rămâne și semnalarea insistentă a „dispariției folclorului" în noul mediu social al unei contemporaneități care exagerează prin elogierea fiecărui text folcloric, deși „continuăm să nu ne cunoaștem folclorul", acesta devenind, încă de la 1900, doar „o curiozitate" de bibliotecă sau de colecționar, de cercetare personală sau documentară pentru muzee și facultăți de profil [Ursache, 1998:8], supraînsărcinând folcloristul cu corelarea și cu interpretarea informațiilor și a simbolurilor din multiple domenii: etnologie/antropologie culturală, teatrologie, muzicologie, psihologie, filosofie, lingvistică, dialectologie [Papahagi; Ursache; Roșianu; Crețu].

Astfel de raționamente atipice pentru universalitatea drumului mistagogic m-au determinat să mă angajez în periplul cercetării modului în care acesta este transpus în cuvânt și în fapta cuvântului, implicațiile și transmutațiile sale ontologice, prin relaționare cu exegezele și cu tiparele interpretative existente, în vederea constituirii tabloului trăsăturilor sale definitorii și a analizei actualizării acestuia în cadrul basmului popular românesc. Călătoria inițiatică se va racorda și la planul mitologic, în care ființa umană trăiește senzația de copleșire informațională și simbolică, poate similar celei care participă la un ritual de inițiere în tainele universale, sub îndrumarea unui maestru, descompunându-și propria-i personalitate pentru a se recompune într-o nouă unitate spirituală, de data aceasta superioară, reintegrată în absolut și reunită cu divinul.

În viziunea lui Mircea Eliade, mitul este o *istorie* exemplară, sacră, arhetipală, vie, profundă și decisivă – considerată reală, veridică, adevărată, de către *homo religiosus* –, despre creația unui micro- sau macrocosmos, *in illo tempore*, revelată unui inițiat, în mod spontan sau în timpul unui act inițiatic [Eliade, 2013]. Ulterior, sacralitatea a fost transferată mitului creștin, care va îngloba miturile precreștine, considerate păgâne, întrucât istoricitatea aparține unei alte mentalități și viziuni – unificatoare ale credințelor într-o unică zeitate, sub înrâurirea mesajului biblic al sfințeniei, în care singurul sacrificiu acceptat pentru a accede la Paradis este cel al Sinelui, al desăvârșirii interioare prin penitență. Mitul se află sub semnul începutului

sacrosanct, al sursei incontestabile pentru întreaga umanitate, imposibil de falsificat, de tăgăduit, de anulat. Creat într-un timp fabulos, mitul coboară în istorie odată cu desprinderea sa de ritualul inițiatic cu care se asocia în mod autentic și constant, pierzând din funcția sacră a întoarcerii ezoterice în matricea originară, cu „certitudinea că va avea loc un nou început", menit să asigure perenitatea ființei umane, „chiar dacă periodic este distrusă în înțelesul propriu al cuvântului" [Eliade, 1978:71]. Cunoașterea interioară profundă propusă de mit este convertită în cunoaștere exterioară, superficială, aderentă la biografism și vremelnicie, reprezentată, apoi, într-o trăire efemeră, fără ideal și modele, istoricistă. Noua percepție asupra lumii și a universului se desacralizează, fiind deposedată de starea intensă, de virtuțile și de speranța credinței mitice în zeu și a prezenței în Paradis.

A trăi în mit semnifică a întemeia, cu solemnitate, o lume sacră, *in aeternum*, cu puterea de a ordona Haosul lumii profane, sub semnul triadei naștere-renaștere-moarte: „modul de a fi al mitului este tocmai faptul că el ni se dezvăluie ca mit, arată că un lucru s-a întâmplat în chip exemplar" [Eliade, 2013:158].

Din perspectivă mitică, călătoria are la bază mitul inițierii prin supunerea la probe de destin, pe care eroul-zeu nu le putea evita sau transfera altei divinități, reprezentând traseul unei experiențe personale, individualizate prin detalii menite să îi oglindească nu numai aspectele pozitive, ci mai ales trăsăturile vulnerabile, negative, distructive, pentru a învăța să le echilibreze prin stăpânire de sine, rațiune, diplomație, răbdare, înțelepciune. În acest sens, *monovalentele* nostalgia paradisului, călătoria pe Calea Vieții, coborârea în Infern, consacrarea (căsătoria), *dubletele* memoria și uitarea, originea și înnoirea, dorința și melancolia/tânjirea, existența și devenirea, strămoșul mitic și/sau inițiatorul, lupta dintre Erou și Monstru, *tripla* identitate-alteritate-divinitate/terț se înscriu în structura mitică a basmului, angrenând energii și acțiuni concrete, determinante, ireversibile. În timp, simbolistica cultic-operatorie a călătoriei inițiatice ancestrale, mijlocitoare mitică și magico-socială între lumi și între exponenții acestora, a fost concretizată cultural, în cadrul discursului folcloric al basmului, într-un mod viu, lucid, responsabil și strategic asumat, excluzând ideea unei înfăptuiri scriptice așezate sub semnul impulsului și al fricii. Astfel, observăm că cea mai profundă formă a sacralității mitice se păstrează aici, întrucât inițierea este un act de ruptură dintre o existență naturală, copilărească, imatură și o etapă ontologică decisivă, prin care eroul *novice* devine un co-creator al culturii din care face parte. Eroul se culturalizează, participând activ, treaz și lucid, la ritualurile mitico-religioase și la acțiunile spirituale consacrate, fiind „capabil să-și asume pe deplin modul de a fi" [Eliade, 1995:17].

În același timp, basmul inițierii este cea mai versatilă formă de exprimare estetică a unei creații primordiale, adică a unei istorii ancestrale, precum și a primului său creator popular, care, abia ulterior, s-a deschis și către actul povestirii orale, dăruind-o și Alterității, respectiv comunității sale. Aproape suprapus semantic cu termenul de „poveste", în mediul folcloric, basmul călătoriei inițiatice reprezintă o autentică manifestare culturală a unui anumit „mediu socio-cosmic" fundamentat oral [Ursache, 1998:17-19], un epic construit pe conflictul dintre două valori generice – Binele și Răul –, soluționat după o luptă istovitoare și totală, care angrenează diverse categorii de personaje (Făt-Frumos, Ileana Cosânzeana, mezinul, fiica cea bună, eroul fără nume, fiul unic al unui măreț împărat), obligate să apeleze la puteri supranaturale (metamorfoza într-un alt tipar existențial), la obiecte magice (oglindă, gresie, pieptăn, batistă, măr de aur, bici, apă vie și apă moartă, apă caldă și apă rece) și la personaje din structura imaginarului miraculos sau fabulos (cal, pasăre, pește, zână, animal năzdrăvan, monstru, spân, zmeu, căpcăun) – metafore ale unor coordonate reale (timpul, spațiul) sau ale unor valori sau nonvalori umane (loialitatea, altruismul, bunătatea, camaraderia, înțelepciunea, vitejia sau, dimpotrivă, urâțenia, frica, răutatea, invidia, viclenia, necredința, furia, trădarea). Consacrarea se poate realiza din nou tocmai pentru că actele și obiectele ritualice de astăzi au fost consfințite și celebrante la origine, „trimițând la prototipuri mitice" ale „zeilor, strămoșilor,

eroilor", reiterându-se „ceea ce a mai fost făcut", întrucât viața eroului „este repetarea neîntreruptă a unor gesturi inaugurate de alții" [Eliade, 1999:13], suportându-se mai ușor destinul istoric prin această integrare și situare „într-un ciclu cosmic" absolut, perfect și veșnic [Eliade, 1999:126-127].

Mitul confruntării religioase dintre Cristos și Anticrist, cu consecințe eshatologice decisive pentru omenire, are la bază lupta dintre Bine și Rău, dintre două principii cardinale pentru gândirea umană, o dualitate conflictuală regăsită, ulterior, și în basm, fundamentală pentru călătoria inițiatică a eroului, întrucât îi permite acestuia să se confrunte cu sine și cu lumea, dezvăluindu-și caracterul și personalitatea pentru a-și proba calitatea sau non-calitatea de conducător/model uman cu rol apotropaic, totemic. Asemenea misticii creștine, și basmul călătoriei inițiatice este marcat preponderent și decisiv de aspirația către Paradis, care redevine abordabilă prin taina botezului purificator (analoagă focului) și prin medierea pe care Iisus Hristos a înfăptuit-o în calitatea sa simbolică de nou *Stâlp al Lumii* între Cer și Pământ. Totuși, această apropiere rămâne un privilegiu al eroilor, printr-un triptic emblematic și sfânt – „prietenia cu animalele, ascensiunea la Cer și întâlnirea cu Dumnezeu" [Eliade, 1998:75].

Întregul eșafodaj al conexiunii mitice, sacre și profunde din basmul inițiatic are drept scop procesul inițierii în tainele lumii, începând cu propria interioritate a ființei umane, printr-un *mise en abîme* demonic, uneori atroce, luptând cu ispite și cu credințe amăgitoare, murind și reînviind simbolic, pentru a ajunge la o asumare conștientă, lucidă și responsabilă a trăirii unei vieți depline și în acord cu planul mitic ancestral, fiindcă „orice ființă omenească este alcătuită deopotrivă din activitate conștientă și experiențe irațională" [Eliade, 2013:158].

Trama spectaculară se dezvoltă într-un cronotop specific, întrucât ființa din basm, mai ales personajul supus unei inițieri, nu poate exista în afara spaţiului și a timpului, trăind succesiv în planul real și în planul fabulos, care se schimbă în corelație cu etapa itinerarului, ordonând exterior și interior dezechilibrul provocat de către forţele Răului. În acest sens, cronotopul din basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* se suspendă, la un moment dat, din planul concret, pentru a instaura un Paradis perfect viabil în desfășurarea evenimențială pe care o trăiește eroul aspirant la veșnicie.

Materializarea scriptică a basmului călătoriei inițiatice intervine inerent în structura și în funcția sa mitologică, întrucât acesta se desprinde esențial de forma sa sărbătorească, sincretică și ritualico-magică din cadrul ceremonialului tradițional, configurându-și un tipar nou de manifestare, prin care se pot admite ziceri, lecturi, conduite și contexte disjuncte, dar rămânând marcat decisiv de constanța unui drum fizic și spiritual parcurs, adeseori, în spiritul riturilor inițiatice specifice celor trei mari etape existențiale: nașterea, căsătoria/nunta și moartea.

Coborârea în prezentul etern din cadrul basmului, permanent și complet, consfințește participarea eroului la *Ființă*, la actele mitice, originare, împreună cu zeul/ mesagerul său, în *Centrul* consacrat (tărâmul nemuririi), către care l-a chemat „nostalgia paradisului" din spiritul său [Eliade, 2013:156], întrucât doar „prima manifestare a unui lucru este cea semnificativă și valabilă" [Eliade, 1978:33], păstrând valoarea pură și autentică a originii. Actul originar al zeului sau al strămoșului descendent din planul divin – reiterat, uneori, înaintea sa, de către tatăl său sau de o rudă apropiată – rămâne emblematic, solemn și reprezentativ, fundament și model, așa încât repetarea sa, chiar ritualică, nu îl poate înlocui sau aboli, ci unifică eroul cu sacrul din care a descins într-un trecut imemorial înaintea apariției basmului, adică a poveștii despre inițiere:

„Basmele, prin cuprinsul lor în parte comun întregei omeniri, prin fondul lor antropologic, conțin o parte însemnată a credințelor umanității primitive. Cercetările antropologice au dovedit că multe din credințele și obiceiurile sălbaticilor moderni se regăsesc în mituri și povești; de asemenea, că trăsăturile fantastice și absurde dintr-însele aparțin unei stări mentale ce le consideră ca reale și normale." [Șăineanu, 1978:24]

Basmul popular fantastic a devenit matricea structurată și estetică a unei mentalități și a unui ceremonial, care, cândva, normau și echilibrau o umanitate străveche, păstrându-i o perpetuă legătură vie cu planul cosmic. Prin fundamentul său mitic, basmul ne permite intrarea în această lume a sensibilității și a hierofaniei, ordonată de credința necondiționată în sacralitatea ontologică și în indestructibila conexiune permanentă cu Lumea, Cosmosul și Divinitatea, pentru care „*sacrul* este *realul* prin excelență" [Eliade, 1998:125-126], menținând puritatea și perfecțiunea începutului, către care accede ființa umană aspirantă la regenerare, renaștere, reintegrare, printr-un ritual magic și dureros de inițiere. De aceea, fiecare subiect al cunoașterii și fiecare obiect al cunoașterii conțin în sine o părticică cosmică sacră, grandioasă, măreață, sublimă:

„Realitatea basmică se conturează prin expunerea «în afara» sacrului, în «concretul» profan, prin intermediul actanților săi." [Danciu, 2021:14]

Cu siguranță, „joncțiunea dintre intelect și afect" [Crețu, 2014:47] se păstrează taumaturgic și în planul narației din basm, susținând, creator și creativ, relația biunivocă om-sistem cultural, datorită dublei ipostaze în care se află eroul: obiect și subiect/„re-modelator al culturii", în mod activ și evaluativ [Crețu, 2014:86-87]. Astfel, narațiunea scriptică cuprinde o abordare nouă a călătoriei inițiatice, cu constante modificări tematice și discursive, în concordanță cu evoluția speciei basmului popular. Odată epicizată, călătoria se diversifică, permițând intruziuni profane, desacralizate, din sfera cotidianului și a modernismului neinițiat, care a pierdut contactul cu semnificațiile profunde ale substratului mitico-religios, ethosul său conținând aspecte și categorii actanțiale mult contemporaneizate.

În basmul fantastic românesc, paradigma călătoriei pe care o întreprinde eroul popular se descoperă treptat, plecând din planul societalului – prin etape cu caracter ritualic, inițiatic sau cel puțin probativ – către o lume a necunoscutului și a incertului, cu accent pe transformare, evoluție, chiar desăvârșire. În fond, eroul acestei călătorii se va lupta pentru reordonare, stăpânire, cunoaștere, căsătorie, după ce a dovedit o anumită conduită de viață, în acord cu codurile etice și spirituale respectate în practica cotidiană a lumii căreia i se va consacra de atunci înainte. Consider că, asemenea eroului mitic, și eroul din basm are dreptul să soluționeze tensiunea sau conflictul transgresând interdicțiile și condiționările socio-morale ale ființei umane reale, conferindu-i „o aură de măreție" „sufletului său umilit" prin posibilitatea unei purificări simbolice, adeseori parțiale, dar vitale din punct de vedere ontologic:

„[…] el îl deleagă pe erou în locul său, iar acesta, prin natura sa, este cel care violează prohibițiile. Ca muritor, ar fi vinovat, ceea ce nu încetează nici ca ființă mitică […]. *Dar, în lumina aparte a mitului – a măreției – el apare ca total dezvinovățit*." [Caillois, 2000:18-19]

Imaginarul unei astfel de călătorii se conturează generos, trecând prin multiple posibilități de actualizare predominantă – fie a celui tradițional (prevalând palatele, pădurile și tărâmurile de dincolo, locuite de către zmei și zâne), fie a celui contemporan (marcat de case, peșteri/grote, fântâni, Rai și Iad). Păstrând preeminența spațiului asupra timpului, basmul actualizează vibrația devenirii unui erou ales, care va lupta în numele unor valori perene, resacralizând comunitatea din care provine, prin reconectarea ei la exemplaritate, armonie și unitate. Drumul devenirii face parte dintr-o călătorie inițiatică hotărâtoare atât pentru erou, cât și pentru colectivitate, basmul exprimând un *modus vivendi* ciclic, cu tipare arhaice, cu gesturi și manifestări magice, cu personaje care pot avea puteri supranaturale și obiecte magice – reminiscențe ale forței divinităților –, cu situații copleșitoare, de mare risc, puternic conflictuale. În acest sens, basmul poate fi considerat un mesaj divin și o modalitate de inițiere capabile să îi trezească pe oamenii *adormiți* socratian, care au uitat să trăiască în lumina valorilor absolute, pure, atotcuprinzătoare, imuabile și perfecte. *Trezirea*, prin lectura propusă de către basmul inițiatic, aduce cu sine conștientizarea propriului spirit divin și a conexiunii cu planul ancestral și cu planul originar. Această fabuloasă scriere epică devine și un veghetor

neîncetat al societății din care face parte, pentru a nu permite somnului ignoranței să rupă definitiv legăturile ontologice cu primordialul și cu veșnicia.

Ubicuitatea mitului paradisului în toate mitologiile lumii se regăsește prezentă și în basmul inițiatic, întrucât fiecare raportare la acel *illo tempore* include, inerent, și imaginea acestui spațiu perfect și imaculat, foarte apropiat de Pământ sau cel puțin accesibil concret, direct și facil „prin intermediul unui arbore, al unei liane sau al unei scări, ori escaladând un munte" – *axis mundi* al *Centrului* Lumii –, „ori chiar lăsându-ne purtați de păsări", rămânând exemplar și viu prin modelul pe care continuă să îl ofere omului modern *căzut*, care și-a pierdut „beatitudinea, spontaneitatea și libertatea", precum și prieteniile cu alte regnuri [Eliade, 1998:66-67]. Templul sau palatul regalității devine o *imago mundi* terestră sacră, ordonată în jurul unui centru sfânt, reprezentat de un ax al sacrificiului, al copacului liant sau al unui totem/simbol păstrat și apărat de întreaga comunitate căreia îi aparține. Comunicarea sufletească și spirituală strict personală cu spațiul absolut al imortalității, deși mediată uneori, a devenit, în timp, mult viciată odată cu îndepărtarea de planul celest și cu ruperea legăturilor divine dintre om și zeu, camuflându-se sub imagini și simboluri inteligibile numai inițiaților.

Analog, mitul coborârii în Infern vorbește tot despre puterea legăturii străvechi dintre Cer și Pământ, când omul avea acces la cunoaștere de sine prin intermediul zeilor, având facultatea de a se reface ritualic, datorită forței magice a luptei cu demonii ipostaziați în alterități deformate și diabolice, redescoperindu-și sufletul/spiritul consensual cu divinul.

Ritualul de inițiere din basm asigură această „«reîntoarcere în urmă»", într-un *illud tempus* mitic, tocmai pentru a permite „reintegrarea plenitudinii inițiale" [Eliade, 1998:41], reamintindu-se puritatea întregului din care s-a decăzut, a unității depline, când nu exista conștiința păcatului, a rupturii, a dizarmoniei dintre „plăcerile cărnii și conștiință" [Eliade, 1998:157], dintre Spirit și Prezență. *Regressus ad originem*, în cadrul călătoriei eroului, mai are loc fie în momentul cosmogoniei, al creației universale, fie în cel precosmic, veșnic, imuabil, de dinaintea nașterii cosmice descrisă în mituri – când durata încă nu apăruse, iar existența nu fusese gândită –, cu scopul vindecării, al întineririi, al reconectării spirituale și fizice cu o energie completă, infinită, fundamentală, pentru a renaște într-o altă viață sau pentru a se regenera în vederea unui alt început în această existență pământeană. A trece în *ne-timp* echivalează cu recuperarea unei „stări necondiționate", basmul exprimând posibilitatea descrierii unui erou care *a căzut în timp* [Eliade, 1998:43], dar și în eroare, pentru a repara greșeli proprii și/sau familiale/de neam/ale comunității. Timpul se aneantizează, iar spațiul este transcens pentru a se atinge prima stare – desăvârșită, stranie, insolită, excepțională –, printr-o *ruptură de nivel* [Eliade, 1998:125-126] dorită, asumată, conștientă, observată și la nivelul gândirii basmice centrată pe inițiere.

Motivațiile de a porni în această călătorie inițiatică sunt diverse, dar toate converg către confruntarea cu sine și cu lumea, cu scopul clar definit, dacă nu de la început, măcar pe parcursul epopeii, de a soluționa criza/lipsa/situațiile-limită pentru care a plecat, trăind plenar cea mai profundă formare interioară și exterioară pe parcursul unei aventuri mistagogice totale. Eroul va avea momente de solitudine, de liniște, de acalmie – necesare pentru a reflecta asupra faptelor, a deciziilor, pentru a stabili strategii, pentru a se reordona și a se reechilibra –, alternând cu răstimpuri puternic tensionate, în care învață despre psihologia puterii, despre relații, despre natura psiho-emoțională, despre consecințele alegerilor dezechilibrate și despre energia benefică și universală a acțiunilor pozitive.

Adjuvanții eroului se aleg sau se oferă benevol, în timp ce opozanții sunt decișI de către destin și nu pot fi învinși prin strategii incorecte, manipulative, disruptive. Familia de origine sau noua sa familie va rămâne alături de el, i se va opune sau va dispărea, în funcție de ceea ce i s-a hărăzit. Prietenia nu este obligatorie ca relație ontologică, iar relația cu o prezență feminină devine decisivă în timpul pelerinajului său doar atunci când aceasta se implică (pro)activ în scenariul inițiatic. Inițierea este îngăduită mai ales tinerilor și maturilor care mai au de conturat

sau de verificat un anumit statut în viața lor (erotico-familial, spiritual, social), testându-li-se caracterul și puterea de a decide adecvat și înțelept, voința și determinarea de a nu renunța, loialitatea – în primul rând față de comunitate –, gradul de asumare și de libertate clamat, atitudinea față de ghidare, de supunere, de autoritate, abilitatea de a supraviețui într-un mediu potrivnic și agresiv.

Călătoria inițiatică presupune înlănțuirea mai multor etape, nu întotdeauna respectate riguros în fiecare basm, întrucât accentul nu mai cade pe reiterarea unor probe verificate întocmai, având caracter imuabil și sacrosanct, ci pe abilitatea imaginativă și pe latura spirituală a povestitorului modern de a surprinde cititorul cu teste inedite, mai apropiate de orizontul său existențial, care i se par verosimile și se supun mai mult expectanțelor și înțelegerii sale simbolice, având un rost și un sens profund, dificil sau chiar imposibil de identificat astăzi din cauza desacralizării. Experimentate treptat, prin treceri succesive de la o poartă simbolică la alta, într-un periplu epopeic încheiat apoteotic și simbolic întâi pentru neofitul care s-a inițiat, care a devenit „un alt om pentru că a avut o revelație crucială asupra lumii și existenței" [Eliade, 1995:16], probele stau sub semnul opoziției menite să determine evidențierea calitativă a eroului, în condiții conflictuale de maximă intensitate și stringență. Probele inițiatice pot antrena și alte personaje în mod direct și fundamental, întrucât există posibilitatea de a se realiza, în cadrul aceleiași opere, și două călăuziri majore, decisive și categorice. A călători devine o condiție *sine qua non* pentru protagonistul care își va întemeia plecarea sub pretextul soluționării sau remedierii unei situații-limită, valorificând, pe drum, experiențe, ratări și victorii, relații (suportive/ adversative/indiferente), posesii materiale (de la obiecte magice până la tărâmuri de împărățit), putând „*modela situațiile reale*, sociale sau existențiale", prin jocul și prin „«dialogul» fecund dintre *grav* și *zâmbet*, dintre *sacru* și *profan*, dintre *sărbătoresc* și *cotidian*", pe „toată durata vieții" [Crețu, 2014:97].

Eroul care se inițiază își asumă posibilitatea reală de a muri, precum și temerile, și pericolele din labirintul itinerant, pentru a ajunge la Sinele transpersonal, în memoria colectivă și în planul divin, veșnic. Eroul acceptă dublul rol al reprezentării, fiind atât un individ liber și independent, cu dorințe și cu așteptări personale, cât și un exponent sau un model al comunității de origine, înfăptuind fie sub imperiul necesității și al datoriei (*homo socius*), fie al propriei decizii de a explora, de a se remarca, de a materializa un scop strict personal (*homo aestimans*). Eroul întreprinde călătoria depășindu-și, în genere, limitele fizice și temerile, fiind conștient, încă de la început sau pe parcurs, de misiunea care îl responsabilizează și îl determină destinic, în calitate de ales divin sau uman pentru a reitera un drum al devenirii și al împlinirii. În același timp, eroul rămâne expresia unui glas interior al autocenzurii, al unei conștiințe treze și lucide, stăpâne pe sine și loiale constant propriului sistem de valori, pentru care va accepta să moară, trecând el însuși în mit sau în fabulos.

Călătoria temporală se înfăptuiește prin suspendarea lumii prezente pentru a o putea reface după modelul originar, susținută de o reordonare minuțioasă și completă a haosului, creându-se, detaliat sau nu, existențele personale și socio-istorice de anvergură. Prin angajarea în această călătorie, eroul își ia în stăpânire destinul, având dreptul și chiar datoria de a „domina" și de a „manipula" evenimentele, lucrurile și ființele din planul terestru, dezvoltându-și puteri „cosmocratice" în cadrul acestui proces al lui *a învăța să știe* [Eliade, 1978:86]. Important este și accentul pus asupra cvadriraportului somn/uitare-moarte-veghe-trezire, în care primii doi termeni se pot echivala, în timp ce următorii formează o pereche indispensabilă pentru o comunitate arhaică sau creștină aflată sub egida mitului. Neputința de a veghea devine o cauză a pierderii, a ratării, a întârzierii sau a anulării unui act inițiatic major pentru ființa umană, uneori, imposibil de remediat în timpul respectivei vieți. Complementaritatea veghe-trezire comportă și nevoia imperioasă a unui ceremonial ritualic sau al unui comportament ferm, prin care oficiantul inițiat acționează asupra unui erou neofit printr-o intervenție magică majoră și determinantă de tipul „agonie-moarte-reînviere rituală" [Eliade, 1998:57].

Ieșirea din suferința și din angoasa istoricității, a temporalității irecuzabile, din „«înlănțuirile» de iluzii", din „condiționarea multiplă" din planul terestru, din fața morții predestinate, se face prin conștientizarea tragică a asumării destinului de „ființă destinată morții, ieșită din Neant și în drum spre Neant", de „muribunzi, pe cale de a muri, devorați implacabil de Timp" [Eliade, 1998:60-61]. Dacă eroul preferă temerile și limitările lumii fizice, „instalându-se într-o situație aparent fără ieșire", se oprește la „mijlocul ritualului de trecere", ratând „rezolvarea crizei", trecerea la „un nivel superior" [Eliade, 1998:63] și dobândirea unei alte conștiințe într-un context ontologic înnoit. Astfel, devine necesară experiența morții, care eliberează eroul de toate condiționările fizice, permițându-i elevația către imortalitate – „ne-moarte", „situație ideală" [Eliade, 1998:238] –, pentru care ar trebui să se pregătească constant încă din timpul existenței sale de acasă, din planul neinițiatic, dar pregătitor pentru marea trecere care se va produce într-un plan ontologic străin. Doar în acest mod, viața sa poate fi *un început de imortalitate*, care *se creează* ontologic, „murind și reînviind continuu" [Eliade, 1998:237-238], *anihilând* starea prezentă pentru a o atinge pe cea a *începutului* [Eliade, 1995:12], întrucât doar modelul arhetipal rămâne plenar și neprihănit. Se moare inițiatic – în spiritul istoriei mitice, sacre – pentru o recompunere personală spirituală, o reviviscență definitivă întru absolut.

Moartea devine „Marea Inițiere", „marea probă inițiatică", provocatoare de anxietate în fața *exitus*-ului – înțeles drept echivalent al Haosului originar, neînțeles și suprimant, Neant, întuneric total –, încât doar credința îl poate elibera pe erou de „marea spaimă" paralizatoare, latent fatală, întrucât ea presupune „pătrunderea în labirintul sau în jungla bântuită de demonii și sufletele strămoșilor, jungla care corespunde Infernului, celeilalte lumi", în care acesta „se simte înghițit de monstru și se trezește în întunericul pântecului său, unde se simte tăiat în bucăți și digerat pentru ca să se poată naște ca un om nou" [Eliade, 1998:55-58]. Așadar, moartea reprezintă și un prag de trecere dintr-o existență în alta, și un ceremonial inițiatic al trecerii, al unei succesivități necesare ontologic, fiind înscrisă în destinul uman. Murind în profan, eroul renaște în sacru, cu credință și cu încredere în conexiunea stabilită cu lumea vie și magico-mitică a basmului popular românesc. În acest caz, moartea devine o modalitate a universului de a-i oferi eroului calea desăvârșirii spirituale, dăruindu-i acces nelimitat la Bine, Frumos și Adevăr în mod absolut.

Atunci când Alteritatea greșește (părinți, frați, parteneri, străini), eroul le pedepsește hybris-ul, suportând el însuși, nu o dată, consecințele dureroase și nefaste ale nechibzuinței, ale impulsivității și ale urii personale sau exterioare, considerând firească reciprocitatea dintre *a da* și *a primi*, dintre comunicare și tăcere, dintre timpul lui *a face* și vremea așteptării sau a meditației.

Revenirea eroului în planul originar se face doar uneori, fiind influențată de motivația deplasării inițiale, precum și de ceea ce se modifică interior în erou, întrucât se află, adesea, sub auspiciile unor întâlniri predestinate a-l reține definitiv într-un alt mediu existențial. Certificarea încheierii misiunii se poate face personal sau la nivelul colectivității, sugerând evoluția eroului și validarea calităților sale necesare în vederea asigurării continuității comunității la un nivel autentic, benefic și durabil. Nunta este „o adevărată hierogamie (mitică, alchimică, magică), prin care Regele se unește cu Regina, regenerând micro- și macrouniversul" [Danciu, 2021:103], atunci când conduc sau trăiesc împreună, concurând la desăvârșirea și la bunăstarea lor în mod reciproc, simultan cu aceea a comunității lor.

Totuși, misterul, miracolul și conexiunea cu planul divin, prezente în procesualitatea ritualică a călătoriei inițiatice din perioada străveche a omenirii, nu mai sunt atribute intrinseci în demersul mai recent al eroului din basm, desacralizat și înclinat către utilitate și pragmatism. Pertinent, Lazăr Șăineanu [1978:46] atrage atenția, cu o ușoară ironie, asupra substratului originar al basmului popular românesc, descurajând exagerarea fondului mitic pentru toate textele și variantele noastre, îndemnând la echilibru, obiectivitate și rigoare metodico-

științifică, evitând ridicolul absolutizării, așa cum se observă prin aura de „gravitate silită” impusă chiar și „celor mai naive” producții basmice. Este firesc să existe și o selecție valorică a basmelor, pe baza unor criterii etnografico-poetice, prin adecvarea la narativitatea orală, prin modul în care talentul și sensibilitatea autorului anonim au creat o „rostuire frumoasă” și durabilă [Ursache, 1998:17], sintetizând un crez, o stare, un ideal sau o trăire arhetipală și generică pentru umanitate:

„Un povestitor slab nu ar fi capabil să ofere un final «uroboric», închis și, în același timp, predispus la alte începuturi.” [Danciu, 2021:14]

De asemenea, valoarea basmului inițiatic este dată și de către ascultătorul său, prin modul în care a reușit să se identifice cu lumea cunoașterii propuse pentru a deveni „prezent în basm”, „trăind normalitatea basmică”, ajungând *să știe* [Danciu, 2021:15] și să creadă în lumea oferită, sub toate aspectele sale. De aici, prețuirea pe care această creație a basmului a primit-o de-a lungul îndelungatei sale existențe, împlinind, magic și ritualic, atunci când a putut să complinească cantitativul cu calitativul, pe baza unui cod personal și unic, dorințe și aspirații într-un mod „aparent natural și de la sine înțeles” [Balàsz, 2003:99], în „zarișteа mitului” [Oprișan, 2015] și a „veșniciei născute la sat” [Blaga, 1983:99], din congruența universală a naturii cu civilizația și cultura populară [Ursache, 1998:12-13].

Inițierea ritualico-magică a tânărului din societatea primitivă s-a transpus narativ în basm prin forma literară a călătoriei inițiatice întru cunoaștere și evoluție. Încălcarea interdicției este o necesitate naratologică și simbolică, determinând continuarea aventurii eroului din poveste prin întâlniri decisive, declanșatoare de alegeri, acte și evenimente menite să-l (de)structureze. În final, va rămâne întrupată povestea unui *drum întru devenirea Ființei*. Asemenea eroului din basm, *și în noi trebuie să ne moară limita* pentru a transcende către o condiție umană superioară.

BIBLIOGRAPHY:

1. Aldea 2010: Mihai-Andrei Aldea, art. *Semnificaţia călătoriei iniţiatice în basmul românesc. Viaţa omului ca iniţiere*, în revista online *Foaie naţională*, [online], disponibil la adresa *https:// foaienationala.ro/semnificatia-calatoriei-initiatica-basmul-romanesc-viata-omului-ca-initiere. html.*
2. Balász 2003: Lajos Balász, *Folclor. Noțiuni generale de folclor și poetică populară*, Cluj-Napoca, Scientia, 2003.
3. Bârlea 1981: Ovidiu Bârlea, *Romanian Folklore,* Bucureşti, Minerva, 1981.
4. Blaga 1937: Lucian Blaga, discurs despre satul românesc [online], disponibil la adresa *https:// jurnalfm.ro/elogiul-satului-romanesc-discursul-de-receptie-la-academia-romana-al-lui-lucian-blaga-5-iunie-1937/.*
5. Blaga 1983: Lucian Blaga, *Poezii*, Colecția Texte comentate, București, Albatros, 1983.
6. Caillois 2000: Roger Caillois, *Mitul şi omul: totem*, Colecția Totem, Bucureşti, Nemira, 2000.
7. Campbell, Moyers 2020: Joseph Campbell; Bill Moyers, *Puterea mitului*, Traducere de Adriana Trandafir, Bucureşti, Editura Trei, 2020.
8. Coman 1980: Mihai Coman, *Izvoare mitice*, București, Cartea Românească, 1980.
9. Coman 1985: Mihai Coman, *Mitos și epos. Studii asupra transformărilor narative*, București, Cartea Românească, 1985.
10. Coman 2008: Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, București, Polirom, 2008.
11. Constantinescu 1986: Nicolae Constantinescu, *Lectura textului folcloric*, Bucureşti, Minerva, 1986.
12. Crețu 2014: Vasile Tudor Crețu, *Ethosul folcloric – Sistem deschis. Existența ca întemeiere*, Ediția a II-a revizuită, Seria Antropologie/Etnologie, Timișoara, Universității de Vest, 2014.
13. Danciu 2021: Liliana și Petru Adrian Danciu, *Zmei, draci şi strigoi. Eseuri de hermeneutică a basmului popular românesc*, Bucureşti, Universitară, 2021.
14. Eliade 1978: Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului: Eseuri*, București, Univers Enciclopedic, 1978.
15. Eliade 1995: Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, București, Humanitas, 1995.
16. Eliade 2000: Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, București, Univers Enciclopedic, 2000.
17. Eliade 2001: Mircea Eliade, *Întâlnirea cu sacrul*, Cluj, Echinox, 2001.
18. Eliade 1999: Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999.
19. Eliade 1998: Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, Colecția Historia Religionum, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1998.
20. Eliade 1995: Mircea Eliade, *Naşteri mistice*, Bucureşti, Humanitas, 1995.
21. Eliade 2013: Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Ediția a III-a, București, Humanitas, 2013.
22. Eliade 2013: Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Ediția a V-a, București, Humanitas, 2013.
23. Gennep 1996: Arnold Von Gennep, *Riturile de trecere*, Iași, Polirom, 1996.
24. Hulubaş 2008: Adina Hulubaş, art. *Iniţierea. Definiri europene şi tipare folclorice româneşti*, [online], disponibil la adresa *http://ices.ro/philippide/distorsionari_2008/597-613%20HULUBAS% 20Adina.pdf.*
25. Ispirescu 2010: Petre Ispirescu, *Basmele românilor*, volumul I, O colecție nemuritoare,

București, Curtea Veche Publishing, 2010.
26. Lévi-Strauss 1978: Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Bucureşti, Editura Politică, 1978.
27. Nișcov 1996: Viorica Nișcov, *A fost de unde n-a fost: basmul popular românesc: excurs critic şi texte comentate*, București, Humanitas, 1996.
28. Oprișan 2002-2018: Ionel Oprișan, *Basme fantastice românești*, vol. I-XII, București, Vestala, 2002-2018.
29. Oprișan 2015: Ionel Oprișan, *Lucian Blaga sub zodia mitului*, Bucureşti, Saeculum I.O., 2015.
30. Pamfile 2000: Tudor Pamfile, *Mitologie românească*, București, Grai şi Suflet – Cultura Naţională, 2000.
31. Papahagi 1981: Tache Papahagi, *Grai, folklor, etnografie*, București, Minerva, 1981.
32. Pop, Ruxăndoiu 1990: Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1990.
33. Propp 1973: V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Univers, 1973.
34. Roșianu 2019: Nicolae Roșianu, art. C*e este folclorul*, *din volumul Folclor şi folcloristică, 1996,* [online], disponibil la adresa *https://www.literaturadeazi.ro/rubrici/folclor-si-folcloristica/ce-este-folclorul-43682*.
35. Șăineanu 1978: Lazăr Șăineanu, *Basmele române. În comparațiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, București, Minerva, 1978.
36. Ursache 1998: Petru Ursache, *Etnoestetica*, Colecția Sinteze, 22, Iași, Institutul European, 1998.
37. Vrabie 1968: Gheorghe Vrabie, *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode*, Colecția Studii de folclor, București, Editura pentru Literatură, 1968.
38. Vulcănescu 1987: Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987.

ZORICA LAȚCU - POETIC INTERROGATIONS

Ciprian-Claudiu Ciula
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Poetry can only be an eternal present that resists all speculations of interpretation and categorization. Through the eloquent witness of her faith, Zorica Lațcu offers through her poetry an ascending ladder that reveals itself to those who love Hristos. Assuming and living in Hristos does not imply for the poet-monk any other choice than that of intimizing His real and silent presence. We will seek to highlight the poetic articulations that bring to light a natural, intimate and osebite state of the inner dialog glimpsed between the poet-monk and God.

Keywords: poetry, eternal present, ascent, mirroring, poetic hermeneutics

Ne propunem un demers hermeneutic ce așează în dialog domeniul teologic cu cel filologic, având ca perspectivă o restaurare și o instaurare de sens, a ceea ce poezia monahiei Teodosia Zorica Lațcu ar putea reprezenta pentru spiritualitatea ortodoxă și cultura românească. Vom căuta să evidențiem articulările poetice ce scot în evidență o stare firească[1], intimă și osebită a dialogului interior întrezărit între monahia-poet și Dumnezeu.

Ce e un poet-mărturisitor? - un om deplin[2], părelnic învins în toată tensiunea ascetică a urcușului spre Dumnezeu, niciodată înfrânt ci pendulând între chemare și rechemare a propriei firi spre Dumnezeu[3]. O regăsim pe Zorica Lațcu, în întregul volum *Poezii,* sub veghea credinței, lăsând *uitării* ceea ce era *pentru* Dumnezeu - întru început[4] și *fiind* mai mult prin harul dumnezeiesc - odihnă și așezare a inimii[5], pentru toți cei ce se deschid mărturisirii *poetice.* Poezia nu poate fi decât un prezent etern[6], care se opune oricărei speculații de interpretare și încadrare prin elocința mărturisitoare a credinței[7] - o scară suitoare ce se relevă pentru cei

[1] „Ce-i dragostea? E sfânta legătură/Ce leagă cu un nod nedezlegat/Pe Făcător de umila făptură,/.../Ce-i dragostea? E limba-nflăcărată,/.../Ce-i dragostea? Slujire lungă, mută,/Prinos al bietei inimi omenești./E tămâiere în veci neabătută,/.../E-ndemnul de a-ți înălța privirea/.../Ce-i dragostea? Un munte de trăire/Zidit pe al smereniei ocean,/A harurilor floare și rodire,/.../Dar vorbele, oricât ar fi de-alese,/Și oricât ar fi de dulce versul meu,/Nu-i pe potriva Tainei ne-nțelese,/Căci dragostea e însuși Dumnezeu!", *Ce-i dragostea?,* Zorica Lațcu, Poezii, cuvânt înainte de arhimandrit Teofil Părăian, ediția a doua, Editura Sofia, București, p. 28. Acest volum se va folosi pentru întregul material.

[2] „Îndumnezeirea nu anihilează omenitatea, ci îl face pe om cu adevărat uman. Este relevant pentru preocupările noastre contemporane cuvântul - omul poate fi deplin uman dacă își reface pierduta sa comuniune cu Dumnezeu", John Meyendorff, *Teologia Bizantină. Tendințe istorice și teme doctrinare*, carte tipărită cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, trad. din limba engleză de Preot. conf. dr. Alexandru I. Stan, Editura IBMBOR, 1996, p. 105.

[3] „*Suspin din inimă și plâns din suflet, lacrimă deasă și necurmată din ochi, Cuvinte, dă-mi mie ca să mă dezlege de mine, cel întinat cu multe patimi*." Sfântul Ioan Mavropous, Mitropolitul Evhaitelor, *Canoane de mângâiere la Domnul nostru Iisus Hristos și la Preasfânta Născătoare de Dumnezeu,* traducere din limba greacă bizantină de monahia Parascheva Enache, ediție îngrijită și introducere de pr. Dragoș Bahrim, Ediția a doua, revizuită și adăugită, Carte tipărită cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Teofan mitropolitul Moldovei și Bucovinei, Doxologia, Iași 2022, Canonul al IV-lea de mângâiere la Domnul nostru Iisus Hristos, Cântarea a 5-a, p. 65.

[4] „Ci, Doamne-al meu, au dragostea putea-va/Să dea viață golului din noi?/Aștept... În duh sunt gânduri cu noroi/ Și moartea-și vântură în inimi pleava", *Așteptare,* Zorica Lațcu, „Poezii", op. cit. p. 86.

[5] „Ridici pleoape mari de neguri grele/ Și ochii Tăi, lumină, mi-i arăți./O, Doamne și stăpân vieții mele,/Sunt ochi, purtând adânc noian de stele,/Sunt ochi de foc, ce-aprind pustietăți.", Idem, p. 90.

[6] „*După mine, cu siguranță adeverit-a credința/Toma cu a sa mână, după ce atingând pe Hristos/s-a făcut asemenea trestiei scriitorului celui grabnic* (Ps. 44:2)/*și credincioșilor arată de unde credința izvorăște./Tâlharul de acolo a băut și s-a pocăit* (Luca 23:42)*,/de acolo ucenicii au adăpat inima lor,/de acolo Toma a dobândit cunoașterea celor pe care le căuta./Bea deci mai întâi și mai apoi adapă* [pe ceilalți]*./Pentru puțin nu au crezut și pe mulți i-a îndemnat să strige:/Domn ești și Dumnezeul nostru."*, (*La pipăirea Apostolului Toma*), Sfântul Roman Melodul, *Imne Teologice,* carte tipărită cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Teofan Mitropolitului Moldovei și Bucovinei, Doxologia, Iași, 2012, p. 121.

[7] „Pe ce Te-am cunoscut? Nu Te-am văzut/Și nu Te-am auzit; dar am știut/Că Tu erai Acela... /.../Cum nu pot/Să scriu, pe ce Te-am cunoscut? Orbit/Tot sufletul îmi tace ca un schit.../.../Putea-voi să găsesc vreun semn de-al Tău,/Când gândul, amețit,

(ne)liniștiți în (și de) Hristos. Asumarea și viața în Hristos nu comportă o altă alegere pentru mărturisitor decât aceea a intimizării prezenței reale și tainice cu El[8]. O rostire ce denotă calofilie, nu atât pentru modul în care se face construcția textelor poetice, ci prin ancadramentul ce (uneori) invocă, mai mult decât intuitiv și în linia gândirii moralei creștine, acel *ars bene dicendi* pus în slujba creări unui tablou cât mai bogat al firescului uman. Un excurs în interogațiilor poetice ce devine o specificitate în poezia monahiei Zorica Lațcu – temele majore nu sunt sondate și aprofundate ci (re)așezate în intimizarea dobândirii de sine (în)spre Dumnezeu.

Admitem că orice turnură umană, ca act de rostire și chemare a lui Dumnezeu, implică ca final o depășire reală a oricărei aproximări, căci trăirea devine integrativă, confirmând în mod just toate valorizările pe care conștiința umană le-a cuprins iconic. „Nevrednică sunt, Doamne, milostivirii Tale/Şi Ți-aș cerși iertare, dar nu știu cum să cer;/.../Îmi știu fărădelegea: greșită sunt, Stăpâne,/Prea mult am stat cu ochii plecați, cătând în lut,/.../Ți-am prea iubit făptura, de Te-am uitat pre Tine,/Și cântecul țărânei l-am ascultat prea mult,/.../Am îndrăgit mirosul de verde şi de crud,/.../" (*Pocăința*), „În mine miezul alb stătea-n neștire,/El nu-şi pierdu puterea de rodire./Ca ceara-n uscăciune m-am topit,/Dar lacrimi izvorând, m-au răcorit./Şi lacrimi după lacrim se-nșirară,/Urzind mănoase ploi de primăvară./Crengi mari, cu blândă floare, au crescut/Din miezul sâmburelui meu de lut./Ci nu știu cum să Te numesc, Iubire:/Părinte, frate, domn, prieten, mire.../.../ - Dar parcă, Doamne, Mumă-mi ești şi Fiu" (*Rodire*) - această experiere devine *firidă* peste care *arcul de boltă* a lui Dumnezeu își coboară harul printr-o chemare spre un *a fi* mai mult decât spre *a fi în înțelegere*[9]. Ajustarea lăuntrică ce survine prin trăirea (ne)cuvântată a lui Hristos, nu face altceva decât să arunce ființa într-un paradox al străinătății față de propria realitate, trăită și asumată, de până atunci – „Atâtea seri la rând s-au irosit,/Căci n-au văzut privirile-mi păgâne" (*Împărtășanie*). Ceea ce nu este propriu devine mai intim decât tot ceea ce a pătruns ființarea și înțelegerea de până atunci – „Știu că nu-s vrednică, Fecioară,/Să-ți fiu în noapte acoperământ;/Ci-n mila Ta din ceruri Te coboară,/ Să nești în duhul meu pe unul Sfânt..." (*Întrupare*). Iar acest acum nu e nimic din tot ceea ce a fost și poate fi, deoarece ceea ce este (până acum) nu e decât ceea ce ființa a cuprins. Dar acest acum (*ce este?*) cuprinde înțelesul știut, deschizându-l spre un posibil *(ne)cuprins ce îl cuprinde.* Se descoperă, în raport cu această relație poet-Dumnezeu, (și prin EL cu Maica Domnului) că veșnica eroare este tocmai setea de a acoperi prin înțelegere deschiderea pe care realitatea ființei o poate primi prin lumina lui Hristos.

„Ne găsim în fața fenomenului ca teologia să creeze poezie și după aceasta, să o transforme în cea mai înaltă liturghie teologică, așa cum poezia întrece cuvântul dogmatic de neînduplecat. Teologia cea mai înaltă este din natura poeziei; ca să existe se folosește de măreția poetică."[10] Acest *cuvânt* devine reper în actul hermeneutic pe care îl propunem, o interogație retorică în care frumosul rostirii și rostirea Frumosului, e uneori poezie și uneori mărturisire filocalică în opera monahiei Zorica Lațcu.

---

se pierde-n hău./Și-n minte-abia de pot să-l mai cuprind?/.../Ai stat și Tu în mine, undeva,/Și eu în Tine. Dragoste era/Această neclintire? Nu mai știu...", *Tu,* Zorica Lațcu, op. cit. p. 98.

[8] „*Făcându-Se pentru noi toate: cunoaștere, înțelepciune, cuvânt, lumină, strălucire, asemănare, vedere, recunoaștere, Hristos dă încă din viața aceasta celor ce-L iubesc pe El* [cf. 1 Co 2:9] *să se desfete în parte de bunurile Lui și să înțeleagă și să audă în taină vorbele negrăite ascunse de cei mulți*", Sfântul Simeon Noul Teolog, *Discursuri teologice și etic*, „Scrieri I", Ediția a II-a revăzută, studiu introductiv și traducere diac. Ioan I. Ică jr și un studiu de ieromonah Alexander Golitzin, Deisis, Sibiu 2001, pp. 195-196.

[9] „Dacă la vederea luminii dumnezeiești ajunge cel ce s-a curățit de patimi și a ajuns urcând pe treptele virtuților până la o iubire fierbinte de Dumnezeu, aceasta înseamnă că el și-a spiritualizat ființa în așa fel, că ea însăși a devenit căldură și lumină a dragostei de Dumnezeu", Părintele Profesor Dumitru Stăniloae, *Ascetica şi mistica Bisericii Ortodoxe,* Editura IBMBOR, București, 2002, p.421.

[10] Κ. Χαραλαμιδισ, Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ τρεῖς ὕμνοι, Ἐδόσεις Ἄγρα, Ἀθήνα, 1997, p.24, apud. Sfântul Roman Melodul, *Imne teologice*, carte tipărită cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului TEOFAN Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, Doxologia, Iași, 2012, p. 17.

„… uitând cele ce sunt în urma mea şi tinzând (επεκτεινόμαι - epekteinómai) către cele dinainte, alerg la țintă, la răsplata chemării de sus, a lui Dumnezeu, întru Hristos Iisus.”
Filipeni 3, 13-14

„Numai omul se întreabă și numai omul nu poate răspunde niciodată exhaustiv”[11], căci pe măsură ce omul se supune unei auto-interogații, în aceeași măsură, ajunge să se descopere[12] și să fie parte a unei noi creații. Noul spațiu cucerit prin deschiderea ființei ca act de cunoaștere[13], pune ca prim plan – în treaptă de înțelegere, (ne)rostitul revendicator. „Cuvintele, pe care nu le-am spus,/Sunt tot atâtea trepte ce pogoară,/Cu sufletul tot mai adânc m-am dus,/Pe treptele tăcerii, ca pe-o scară”[14].

Orice așezare într-o realitate fixă[15] nu face altceva decât să înlăture treapta nou creată, reducând astfel actul revelator din ceea ce numim dincolo la ceea ce rostim aici. Rostirile devin prin pregnanța și certitudinea sensului o confuzie în întrebarea-deschidere[16]. *Nimic nu mulțumește mai puțin întrebarea decât răspunsul!* Dar, *răspunsul* devine în timp *poemul* poeziei - „Cândva, la început,/Tu, Poezie, m-ai durut./Ai fost un vierme al durerii/Și-ai ros mereu/Din miezul sufletului meu./Erai acolo-n viața mea,/Rodeai din ea,/Rodeai din ea./Cât m-ai durut – cât m-ai durut,/Pe cât m-ai ros,/Pân-ai crescut!/Pe-ncetul, te-ai acoperit/Cu fir de vorbe, aurit,/Prin harul ungerii de sus/În chip nespus!/Și-n sufletu-mi mi te-ai făcut,/O crisalidă luminoasă,/Și nu mai m-ai durut./Eu te-am purtat în mine, crisalidă/ Până fu vremea ca să te deschidă”[17].

Ce este statornic în toată existența noastră? Statornicia este o realitate, a firii afierosite lui Dumnezeu, ce străbate alegerea și rămâne ancorată în răspuns[18]. Căci ce sunt alegerile, chiar și cele pe care le numim a fi bune, dacă nu dovada nestatorniciei noastre?[19] Chiar dacă alegerile noastre vorbesc despre: aleg să fac voia lui Dumnezeu, aleg să rămân *fidel* (fideității) rațiunii de a crede și a trăi, în toate manifestările vieții, și toate cele ce se pot adăuga – toate vor trece ca *umbra de amiază* atunci când Dumnezeu își întoarce fața Sa și harul Său de la om. Nestatornicia rămâne mărturia slăbiciunii umane, precum frumos apare scris în cântarea a 4-a „din mâncarea cea vătămătoare și stricătoare împărtășindu-se Adam în Eden oarecând, a vărsat amară vărsătură, supărând mirosul sufletului cu duhoarea morții”[20].

---

[11] Dumitru Stăniloae, *Chipul nemuritor a lui Dumnezeu*, Editura Mitropoliei, Craiova, 1987 p. 56.
[12] „*O realitate existențială singulară, neasemănătoare cu alta și irepetabilă, o realitate de absolută diversitate existențială*”, Christos Yannaras, *Heidegger si Areopagitul*, traducere Nicolae Șerban Tănăsoaca, Editura Anastasia, București, 1996, p. 92.
[13] „*Înăbușiți după infinitate, după absolut*”, Dumitru Stăniloae, *Teologie dogmatică Ortodoxă*, vol. I, Editura IBMBOR, București, 1978, p. 14.
[14] *Tăcere,* Zorica Lațcu, op. cit. p. 13.
[15] „*Nu ar avea niciun sens, dacă ființa ar fi concepută ca înzestrată cu o existență în sine, ca și natura*”, (Gabriel Marcel, *Omul problematic*, trad. Francois Breda, Ștefan Melancu, Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 1998, p. 36). Omul se miră de sine însuși și constată că nu se poate cunoaște pe sine, are intuiția dezamăgirii sale și a capacității infinite de înaintare în cunoaștere și ființă. Omul este imago Dei și prin faptul că este ascuns (hypokekrymmenon) ca și El. (vezi Jean-Luc Marion, *Certitudini negative*, trad. Maria Cornelia Ică jr., Editura Deisis, Sibiu 2013, p. 72.
[16] „De -acolo, din limanul necuprins,/Din lumea fără mal a nerostirii,/Pe treptele tăcerii s-au prelins/Din ascunziș, luminile iubirii.”, *Tăcere,* Zorica Lațcu, op. cit. p. 13.
[17] *Poemul poeziei,* Zorica Lațcu, op. cit. p. 125.
[18] „În piatra care n-a fost lustruită/Și-n poezie încă negândită/Treimea stă și azi înlănțuită/.../Acolo-n adâncimi de taine sfinte,/Se întrupează cântecu-n cuvinte,/Cum Tatăl hotărât-a mai-nainte.”, *Apocalipsa,* Zorica Lațcu, op. cit. p. 94.
[19] „Am trimis departe gândurile mele/ Să-și desfacă-n larguri albele vintrele,/Să plutească-n zarea negrului ocean,/Unde crește vie floarea de mărgean./.../Sub zăvor de taină, stă mărgăritarul./Gândurile mele le-am trimis departe,/Dar din zarea largă s-au întors deșarte.../.../N-au adus nici perle limpezi, nici mărgean/.../Gândurile mele s-au întors în port,/Triste, goale negre, un convoi de mort./.../Au plutit departe, nopți și zile-n rând,/Un ostrov de taină veșnic căutând./S-a întors în mine gândul istovit,/Dar ostrovul tainic nu l-a mai găsit...”, *Gândurile mele,* Idem, p. 128.
[20] Sfântul Ioan Mavropous, Mitropolitul Evhaitelor, *Canonul al VII-lea de mângâiere la Domnul nostru Iisus Hristos,* trad. din limba greacă bizantină de monahia Parascheva Enache, Doxologia, Iași, 2022, p. 100.

Timpul - scria sfântul preot mărturisitor Dumitru Stăniloae – cu care ne confruntăm noi și ne batem, clipă de clipă, nu este nimic altceva decât distanța dintre chemarea lui Dumnezeu și răspunsul omului! Iar *distanța* o putem înțelege prin depărtarea ce se dezvoltă, sub ochii inimii noastre, între cei doi termeni – aleg sau răspund! Așa cum a trece din a ști spre un dorit a cunoaște (pe Dumnezeu[21]) devine un deziderat al întregii vieți creștine. Este acel gând neobosit al inimii (rugăciunea) ce aduce luciditatea și determinarea de a te dori pentru (și doar lui) Dumnezeu. Statornic e Gândul cel tainic al Treimii de Viață Dătătoare din noi, chiar dacă – „din țărâna ușor de risipit, ai întemeiat firea muritorilor”[22] (cf. Fc. 2, 7).

Zbaterea e doar neînțelegere și voie umană, ce caută iscoditor înțelesuri ale voii lui Dumnezeu. Spuneau Părinții *să nu-ți pui foc în sân* – dar din voia și pronia divină „fără necazuri trupești puternice, este greu tinerețiilipsite de experiență să fie legată sub jugul sfințeniei”[23]. „Toate, scria după Andrei Criteanul – sărăcia și bolile, nenorocirile, și ispitele care vin asupra noastră dintr-odată/.../și cursele cele din uneltire,/.../toate nenorocirile care marchează acest interval al vieții, toate acestea descriu nestatornicia vieții noastre./.../Căci ce este mai ușor decât să moară omul, deși ne înfumurăm cu frumusețea și ne înălțăm, ca și cum nu am mai muri. Bine zice cel ce zice: *Cu adevărat, toate sunt deşertăciune, tot omul ce viază*[24]./.../Și cum ar putea ști, necunoscând nimic din cele privitoare la el?”[25].

Toate ale înțelegerii noastre cu Dumnezeu încep cu răspunsul pe care Maica Sa îl așază parcă în noi – „Eu te salut, divină plinătate,/A harurilor sfântă vistierie!.../Asemenea cu toamna aurie,/Revarsă peste-ntreaga omenire/Belșugul rodurilor de iubire,/Și satură-ne foamea sufletească,/O, dă-ne pâinea nouă și cerească,/Crescută-n brazdele nesemănate!” - ca noi să-l continuăm indemnul, cât timp Dumnezeu ne va îngădui dorirea și limpezimea interogațiilor interioare. Doar răspunsul are așezare, temeinicie și creștere, pentru că doar el are continuitate spre Dumnezeu ca un prezent etern ce ne deschide. Iar cheia este întotdeauna Hristos!

BIBLIOGRAPHY:

1. Zorica Lațcu, *Poezii*, cuvânt înainte de arhimandrit Teofil Părăian, ediția a doua, Editura Sofia, București, 2008.
2. Christos Yannaras, *Heidegger și Areopagitul*, traducere Nicolae Șerban Tănăsoaca, Editura Anastasia, București, 1996.
3. Dumitru Stăniloae, *Ascetica şi mistica Bisericii Ortodoxe*, Editura IBMBOR, Bucureşti, 2002.
4. Ioan Mavropous, Mitropolitul Evhaitelor, *Canonul al VII-lea de mângâiere la Domnul nostru Iisus Hristos*, trad. din limba greacă bizantină de monahia Parascheva Enache, Doxologia, Iași, 2022.
5. Ioan Mavropous, Mitropolitul Evhaitelor, *Canoane de mângâiere la Domnul nostru Iisus Hristos și la Preasfânta Născătoare de Dumnezeu*, traducere din limba greacă bizantină de monahia Parascheva Enache, ediție îngrijită și introducere de pr. Dragoș Bahrim, Ediția a doua, revizuită și adăugită, carte tipărită cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Teofan mitropolitul Moldovei și Bucovinei, Doxologia, Iași 2022.
6. Isaac Sirul, *Cuvinte ascetice*, introducere, traducere, note și comentarii ieromonahul Agapie Corbu, Editura Sf. Nectarie, 2022.

[21] „Și aceasta este viața veșnică: Să Te cunoască pe Tine, singurul Dumnezeu adevărat, și pe Iisus Hristos pe Care L-ai trimis”, Ioan 17, 3.
[22] Sfântul Ioan Mavropous, op. cit. p. 98.
[23] Sfântul Isaac Sirul, *Cuvinte ascetice,* introducere, traducere, note și comentarii ieromonahul Agapie Corbu, Editura Sf. Nectarie, 2022, Cuvântul 2, p.27.
[24] Psalm 38, 8.
[25] Andrei Criteanul, op. cit. p. 47.

7. John Meyendorff, *Teologia Bizantină. Tendințe istorice și teme doctrinare*, carte tipărită cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, trad. din limba engleză de Preot. conf. dr. Alexandru I. Stan, Editura IBMBOR, 1996.
8. Simeon Noul Teolog, *Discursuri teologice și etic*, „Scrieri I", Ediția a II-a revăzută, studiu introductiv și traducere diac. Ioan I. Ică jr și un studiu de ieromonah Alexander Golitzin, Deisis, Sibiu 2001.

THE SACRIFICIAL DIMENSION OF EXISTENCE IN SHAKESPEARE'S LAST SONNETS, IN AN IMAGINATIVE TRANSLATION BY V. VOICULESCU

Ionela-Delia Rădulescu (Delcă)
PhD Student, UMFST "G. E. Palade" of Târgu Mureș

Abstract: Through sonnets V. Voiculescu makes the transition from the narrative expression of religious sentiment to the sensibility of devotional hermetic lyric poetry, in which the poet places himself beyond the ephemerality of certain principles of genre, as a greater, irresistible force of absolute love for the divinity he seeks and invokes through asceticism. The sonnets reflect spiritual experiences through symbolic imagery, using metaphorical language suggesting an initiatory journey in which the soul undergoes a process of discovery of divine truth, purification and drawing closer to divinity. The lyric ego, conscious of its own transience, seeks to receive and preserve the divine spark, despite the challenges of daily life, which generate suffering, which becomes the means by which the individual reaches enlightenment and purification.

Keywords: sonnets, absolute love, asceticism, metaphorical language, suffering.

Existența umană a fost, din cele mai vechi timpuri, înțeleasă nu doar ca o succesiune de evenimente efemere, ci ca o călătorie inițiatică, plină de suferințe și revelații, prin care omul se împlinește din punct de vedere spiritual. În tradiția creștină, această călătorie capătă forma unui drum al jertfei, o asumare liberă a suferinței ca mijloc de apropiere de Dumnezeu. Poezia, în mod special, a devenit un spațiu privilegiat pentru exprimarea acestei dimensiuni sacrificiale a existenței, întrucât permite transfigurarea durerii în frumusețe și a suferinței în lumină.
Vasile Voiculescu, scriitor și medic deopotrivă, a intuit această taină profundă a existenței și a transpus-o cu măiestrie în opera literară. Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, creația sa de maturitate artistică și spirituală, reprezintă apogeul unei vieți trăite în căutarea absolutului. Printr-o transpunere subtilă a liricii shakespearene în cheia devoțională creștin-ortodoxă, Voiculescu reușește să transforme fiecare vers într-un act de rugăciune și fiecare metaforă într-o treaptă a ascensiunii către divinitate.

Prezentul studiu își propune să exploreze această dimensiune sacrificială a existenței în sonetele lui Vasile Voiculescu, printr-o lectură care îmbină exigențele analizei literare cu sensibilitatea teologică. Vom urmări cum experiența suferinței, iubirii și credinței se articulează într-un discurs liric ce depășește simpla estetică și devine un veritabil drum inițiatic, un parcurs al sufletului spre mântuire.

O viață sub semnul sacrificiului

Într-o scrisoare adresată soției sale, Maria, la vârsta de doar 27 de ani, Vasile Voiculescu mărturisea că aspiră spre ceva care să dea sens existenței, chiar în ciuda suferințelor, ceva dincolo de efemerul cotidianului[1]. Aceste cuvinte nu sunt simple confesiuni ale unui tânăr idealist, ci o veritabilă declarație de misiune existențială, care va marca întreaga sa viață și creație.

Pentru Voiculescu, sacrificiul nu a fost o idee abstractă, ci o realitate trăită zilnic, mai întâi în calitate de medic, apoi de scriitor și, mai ales, ca om de credință. În timpul Primului Război Mondial, el s-a dedicat îngrijirii bolnavilor din spitalele militare, continuând să

[1] Fragmentul din scrisoare este evocat de Gabriela Defour, apud Sabina Măduță, *Vasile Voiculescu și Rugul Aprins,* Vol. I, Editura Florile Dalbe, București, 2001, p. 34-35: „Caut fapte și cugete în mine și-n afară de mine, în oameni, în cărți ... și nu găsesc. Simt nevoia de a face ceva pe lumea asta ... De unde nestăpânita asta dorință de a face ceva mare, deosebit, măcar de nu s-ar cunoaște toată mărimea decât după o sută de ani și măcar de-aș suferi pentru acel ceva – nu știu ce faptă ori cuget – măcar de-aș suferi întreaga mea viață lipsurile, foamea, luptele!"

slujească semenii chiar și după ce s-a îmbolnăvit grav de tifos. Refuzând să părăsească spitalul în perioada convalescenței, Voiculescu a rămas alături de bolnavi, oferind nu doar tratamente medicale, ci și sprijin moral și spiritual[2].

Contactul cu suferința umană se sublimează în opera literară, este transfigurat artistic în prozele cu tematică religioasă: Zahei orbul, Ultimul Berevoi, Pescarul Amin, Chef la mănăstire, Ciorbă de bolovan etc., în care personajele sunt adesea puse în fața unor încercări existențiale menite să le reveleze prezența divinității în cotidian. În această lumină, putem afirma că întreaga operă și viață a lui Vasile Voiculescu sunt subsumate unui ethos al jertfei: sacrificiul personal devine pentru el o cale de transfigurare a existenței, de trecere de la efemerul cotidian la eternul spiritual.

Asemenea lui William James, care consideră că medicii și clericii caută „să deschidă ochii asupra vindecării minții”[3], V. Voiculescu a intuit că drumul către adevăr nu poate fi parcurs doar prin rațiune și știință. El consideră că experiențele psihologice și religioase completează și chiar transcend cunoașterea rațională și rezultatele științelor empirice. Sensibil la realitățile concrete ale vieții, dar și la misterul nevăzut care le animă, el a căutat să exprime această tensiune în operele sale.

Dezvoltarea și cristalizarea căutărilor sufletești voiculesciene se regăsesc în proza sa, dar apogeul experiențelor experiențe umane și artistice este atins în Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu. Scrise în perioada 1954-1958, cele 90 de poezii ale poetului român sunt numerotate în continuarea celor 154 de sonete ale lui William Shakespeare. Sonetele[4] publicate de către Thomas Thorpe în anul 1609, la Londra, fără a avea acordul lui William Shakespeare, abordează drama triunghiului erotic, în care poetul este îndrăgostitul înșelat, drama celui care oscilează între iubire și ură. V. Voiculescu depășește modelul shakespearean prin spiritualizare: „citind pe Shakespeare a simțit că poetul renascentist nu a dus până la capăt spiritualizarea iubirii”[5]. Continuarea numărătorii sonetelor devine o dovadă a recunoașterii valorii modelului și un indiciu lipsit de modestie al perfecționării lui.

V. Voiculescu, în ipostaza poetului-vizionar, explorează existența printr-un discurs liric în care tragismul condiției umane este atenuat de speranța mântuirii. Caracterul sapiențial rezidă din meditația asupra destinului dublată de abordarea cu luciditate a conștiinței efemerității și de regretul pentru ireversibilitatea timpului.

Prin aceste sonete, Voiculescu depășește narativul și intră în sfera imnografiei, acolo unde cuvântul nu mai descrie realitatea, ci o transfigurează. Limbajul metaforic, imaginile simbolice, ritmul interior profund – toate acestea sunt expresii ale unui suflet aflat în comuniune cu divinitatea.

În sonetele sale, dragostea nu mai este pasiune terestră, ci devine iubire absolută, iar suferința nu mai este un accident al vieții, ci o treaptă necesară a purificării. Ca formă, V. Voiculescu adaptează sonetul la propriul său stil, revitalizând și modernizând această specie literară ca o sinteză între tradiția poetică europeană și elementele stilistice proprii. Astfel, el păstrează cele 14 versuri din forma clasică a sonetului, dar le dispune într-o strofă monobloc,

---

[2] De asemenea, se implică în campanii de combatere a epidemiilor de tifos exantematic și tuberculoză. Pentru activitatea de medic militar el primește medalia *Steaua României 1917 / 1918, Coroana României cu spade*, *Coroana României în grad de ofițer* și apoi Crucea „Meritul sanitar” clasa I, iar în 1920 este numit medic al Domeniilor Coroanei. În activitatea sa din diferite localități (Ocolu-Gorj, Câmpu-Buzău, Hotarele-Ilfov), iar din 1918 în București, „Medicul fără arginți” Vasile Voiculescu s-a aflat deseori la căpătâiul și/sau în locuințele suferinzilor pentru a acorda asistență medicală gratuită.

[3] William James, T*he Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature. Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh in 1901–1902,* LONGMANS, GREEN, AND CO, New York, London and Bombay, U. S. A., 1902, p. 91-92.

[4] **William Shakespeare,** *Shake-speares Sonnets. Neuer before Imprinted.* London: Printed by G. Eld for T. T. [Thomas Thorpe], 1609.

[5] Ion Rotaru, *Vasile Voiculescu comentat de Ion Rotaru,* Editura Recif, București, 1993, p. 62.

simbolizând o curgere intensă și coerentă a trăirii interioare, spontaneitatea revelației, solemnitatea, prin raportare la imnografia bizantină.

Sacrificiul ca drum al mântuirii

Scrierea Ultimelor sonete... nu poate fi înțeleasă fără a ține cont de condițiile dramatice în care V. Voiculescu și-a desfășurat ultima parte a vieții: era îndurerat din cauza morții soției, se afla sub supravegherea strictă a regimului comunist, publica puțin, cărțile lui, ca și ale altor scriitori, erau scoase din biblioteci. Și totuși, din această suferință adâncă nu răsare disperarea, ci o creație de o puritate rară. Pentru Voiculescu, suferința nu este un accident absurd, ci o șansă tainică de înaintare spirituală: „preocupările esențiale ale scriitorului în anii imediat următori lui 1950 sunt, incontestabil, două: inițierea în tainele misticii și aprofundarea cunoașterii pe linia Rugăciunii lui Iisus”[6]. Această perspectivă amintește de concepția ortodoxă conform căreia suferința, asumată în comuniune cu Hristos, devine mijloc de mântuire.

Capodopera creației literare voiculesciene[7], sonetele pot fi receptate prin raportare la diferite paradigme analitice, pentru că „nu există o cheie de lectură, ci prilejuri noi de a le descoperi”[8]. În paginile următoare propunem o abordare prin prisma liricii devoționale, întrucât sonetele se constituie drept mărturisiri lirice ale trăirilor spirituale. Ele exprimă iubirea absolută (iubirea umană este transfiguratoare, ea devine pretext pentru accederea la iubirea divină, iar pasiunea devine cale pentru apropierea de divinitate) și prezintă suferința ca mijloc de purificare.

În sonetele sale, Voiculescu transformă fiecare rană într-un vers, fiecare cădere într-o treaptă spre lumină. Poezia devine astfel nu un refugiu din fața realității, ci o formă superioară de angajare în realitatea ultimă – cea a comuniunii cu Dumnezeu. Nu întâmplător volumul începe cu sonetul CLV, artă poetică care nu este doar un exercițiu de admirație față de Shakespeare, ci o adevărată declarație de principii lirice și spirituale.

Dacă în primele patru versuri ale sonetului CLV, poetul se situează în descendență shakespeariană (prin fina aluzie la „pană”), în următoarele el caută ascendența spirituală, trece dincolo de literalitatea discursului predecesorului său, poziționându-se în raport cu divinitatea în ceea ce a fost în mod cu totul superficial perceput ca erotism: „Dovada cea mai pură a-nnobilării mele / Ești tu și-ngăduința de-a te lăsa iubit” (CLV). Iubirea este percepută ca o formă supremă de noblețe și sugerează ideea că doar prin comuniunea cu divinitatea ființa umană capătă sens deplin, dobândind „Dovada cea mai pură a-nnobilării”, o formă de cunoaștere accesibilă doar inițiaților prin generozitatea Celui Care Se lasă cunoscut și iubit („-ngăduința de-a te lăsa iubit”).

Iubirea poetului pentru Dumnezeu depășește simpla prietenie, fiind o expresie a iubirii absolute a celui care își dedică întreaga viață Creatorului: „Mai mult ca un prieten, cu patimile-acele / Cu care-adori amantul de veci nedespărțit.” Metafora „amantul de veci nedespărțit” dezvăluie caracterul absolut și ireversibil al iubirii pentru Dumnezeu. Spre deosebire de Shakespeare, la care iubirea oscilează între pasiune și trădare, Voiculescu propune o iubire stabilă, purificată, sublimată în dimensiunea sacrului.

Această iubire este văzută în termeni nupțiali ca în Cântarea Cântărilor, ea nu este doar contemplativă, ci implică o muncă spirituală continuă. Culegerea „azurului”, „razei” și „rozelor” simbolizează acumularea virtuților sub călăuzirea harului. Poetul nu așteaptă pasiv

[6] Florentin Popescu, *Detenția și sfârșitul lui V. Voiculescu,* Editura Vestala, București, 2000, p. 25.

[7] Liviu Grăsoiu, *Și alte sonete,* în „Steaua”, Revistă a Uniunii Scriitorilor, Cluj, Anul XXIII (serie nouă) 16-29 februarie, 1972, p. 36: „critica a fost de acord, iar cititorii au simțit imediat că, după aproape jumătate de secol de luptă cu poezia și cu cuvântul, V. Voiculescu și-a realizat capodopera: un amplu poem, aparent erotic, operă fundamentală în delimitarea universului său poetic, cu o filozofie și o viziune asupra vieții ce poartă amprenta unui spirit aparte”.

[8] Roxana Sorescu, *Numai iubirea e unificatoare* într-un interviu apărut în „Jurnalul Național”, anul XVIII, nr. 5489 / 13 octombrie 2010, p. 15.

revelația, ci o cultivă printr-o asceză a inimii și a cuvântului, într-o conlucrare în sens ascendent cu divinitatea așa cum sugerează metafora „cu slavă mă-ncunun".

Ideea poetică a păstrării darurilor Duhului Sfânt, a trezviei, a unei așteptări tensionate este prezentă apoi în sonetul CLVI: „Iubirea mea e trează ca un priveghi de arme, / Un lung ajun de luptă eroic încordat." Imaginea militară – arcul întins, soldatul veghetor – sugerează lupta interioară a creștinului chemat să nu adoarmă în fața ispitelor. Această stare de „priveghi" reia una dintre temele esențiale ale Filocaliei: trezvia (νῆψις), atenția permanentă a minții asupra inimii. Poetul nu se lasă prins de lâncezeala cotidiană, ci pândește cu sufletul întins „neînfrântul vis al desăvârșirii". În această aspirație spre „desăvârșire" putem recunoaște ecoul chemării evanghelice: „Fiți desăvârșiți, precum Tatăl vostru Cel ceresc desăvârșit este" (Mt. 5, 48).

comparația „Aștept ceva, de-un farmec mai sus ca o izbândă" reiese că poetul aspiră către ceva mai înalt, dincolo de satisfacțiile vieții cotidiene, pe care le depășește. Instinctualitatea, „bruta-ncornorare a sângelui aprins", este repudiată, „plăcerea" fiind substituită de „altă dobândă", de promisiunea desăvârșirii sufletești, prin accederea la un nivel superior de spiritualitate. Pentru poet a crede „nu reprezintă o închidere în punct mistic ..., ci o deschidere spre sevele existențiale revelate"[9]. Astfel, Voiculescu își asumă pe deplin tradiția ascetică a creștinismului răsăritean, în care erosul este chemat să fie transfigurat în agape, în iubirea jertfelnică și pură.

Adevărata „dobândă" nu este plăcerea efemeră, ci comuniunea cu Dumnezeu, sugerată prin metafora „Slăvita-mpreunare de genii, fără-nvins", creionându-se astfel imaginea comuniunii depline dintre om și divinitate, similară comuniunii sfinților printr-o iubire în care nu există învingător sau învins, ci doar iubirea biruitoare. Pornit pe acest drum al căutării perfecțiunii spirituale, poetul este conștient că idealul nu a fost atins, dar tinde spre acesta: „Râvnesc nenfăptuitul vis al desăvârșirii".

Dacă pentru Tudor Arghezi, Dumnezeu era visul „din toate, cel frumos" (Psalm – Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere), pentru V. Voiculescu valoarea estetică este înlocuită cu cea soteriologică, el caută mântuirea dincolo de efemeritatea cotidianului. Ascensiunea omului spre dumnezeire (theosis) constă într-un efort personal, „o experiență «mistică»"[10] prin conlucrare, într-un raport de cauzalitate: „Ca-nalta-ți frumusețe să nu fie-o nălucă / ... / Ca ea să dăinuiască de-a pururi roditoare / Îi altoiesc, din mine, puterea gânditoare".

Sonetul CLVII surprinde imaginea poetului conștient de superioritatea propriei condiții, nelăsându-se ispitit de provocări: „Te miri că nu scot gheara să-mi sfâșii bârfitorii? / Unde-ai văzut tu leul vânând gândaci sau poame?". Despre această atitudine de depășire a barierelor generate de conflicte vorbește și Anastasios Yannoulatos[11]. Mai mult decât atât, poetul creștin se oferă pe sine într-un efort care denotă o înțelegere profundă a jertfei, cu un gest similar sacrificiului hristic, euharistic: „Poetul sare lacom asupra-naltei glorii, / Cu-mbătătoarea-i carne s-aline sacra foame". Deși efortul său este susținut, gloria creatorului este efemeră: „Și eu am alergat-o-n pustiul lumii voastre / Și m-am bătut cu tigrii și șerpii pentru ea, / Am fugărit-o până-n capcane și dezastre, / Dar când s-o prind, în cale-mi ieșiși tu, scumpa mea!" Asocierea dintre iubire și motivul vânătorii este reinterpretată față de poezia clasică, în care femeia este înfățișată ca „vânat", iar bărbatul apare în ipostaza „vânătorului": „Tu m-ai vânat cu ochii, oțele zâmbitoare".

---

[9] Mircea Braga, *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului*, Editura Minerva, București, 1984, p. 80.

[10] Marco Hofheinz (ed.), cu colaborarea lui Kai-Ole Eberhardt, *Die Tradierung von Ethik im Gottesdienst. Symposiumsbeiträge zu Ehren von Hans G. Ulrich*, LIT Verlag, 2019, p. 27.

[11] Anastasios Yannoulatos, *Misiune pe urmele lui Hristos: studii teologice și omilii*, trad. Ștefan L. Toma, Andreiana, Sibiu, 2013, p. 212: „o atitudine nu de antipatie sau conflict, ci la o încercare de înțelegere a limbajului, problemelor, rezervelor, ispitelor, incertitudinilor, păcatelor, şi chiar a ostilității lor. Conduce, în cele din urmă, la o încercare de depășire a barierelor existente, prin puterea adevărului, rugăciunii şi iubirii."

Poetul sugerează în sonetul CLVIII existența unei forme spiritualizate, sacre a iubirii: „nu mai ești de-acuma trupească o făptură, / Ci un potir de unde sug viața și stâng mir". Potirul reprezintă mai mult decât simbol al comuniunii, întruchipând suferința, căci din el se bea „mirul", imaginea clasică a durerii acceptate cu iubire. Această imagine euharistică dublează dimensiunea sacrificială: iubirea autentică nu este consum, ci ofrandă. Se remarcă aici rolul cathartic al creației prin care „Cu ideala forță mi-apropii ce mi-e drag".

Versurile concluzive din CLVIII transmit viziunea sacrificială a artei și susțin ideea că opera literară este inspirată de Dumnezeu. Astfel, poetul devine un mijlocitor între Creator și om, oferindu-și creația ca manifestare a iubirii: „Căci stihurilor mele le dau alte destine, / Cu nobilul lor sânge de-a te hrăni pe tine". Poetul pare a fi un slujitor al Cuvântului, iar jertfa sa simbolică devine hrană pentru sufletul celorlalți. Se creează așadar o comuniune între poet, semeni și divinitate, o comuniune a sfinților în care sursa este reprezentată de „carte", așa cum reiese și din textul biblic: „Atunci eu mi-am deschis gura şi Acela mi-a dat să mănânc cartea aceea, şi mi-a zis: Fiul omului, hrăneşte-ţi pântecele şi-ţi satură lăuntrul tău cu această carte pe care ţi-o dau eu! Şi eu am mâncat-o şi era în gura mea dulce ca mierea" (Iez. 3, 2 – 3).

În sonetul CLIX, ca și în CLV, poetul se adresează „stăpânului", conștient de propria vremelnicie: „Când ai să-mi curmi prigoana, / Iar să mă chemi la tine puternicul meu domn?". Strădania lui este de a menține „iubirea ... plăpândă", iubirea divină care simte că se revarsă asupra-i, de aceea veghează cu tot sufletul: „Sunt Argus, nu c-o sută de ochi, ci cu o mie / De inimi arzătoare și toate stând la pândă". Imaginea personajului din mitologia greacă, care se spunea că avea o sută de ochi, dintre care doar o parte dormeau la un moment dat, asigurându-se că el veghează mereu, simbolizează atenția, trezvia. Poetul nu se identifică însă cu „ochii", ci cu „inimile", ceea ce sugerează mai mult decât simpla vigilență, zbuciumul sufletesc intens al celui care „stă la pândă", într-o stare permanentă de expectativă. El transcende statutul de simplu observator și se recunoaște a fi mistuit de arderea lăuntrică în căutarea focului iubirii divine. Epitetul „inimi arzătoare" devine prima referire explicită din sonete la imaginea rugului aprins din tradiția biblică și exprimă veghea mistuitoare, trăită la intensitate maximă.

Ispita sau moartea iminentă este reprezentată de „oacheșa aceea fățarnică și rece", a cărei prezență „va stârni tempeste, corabia să-nece". Citită în cheia erotismului, poezia ar dezvălui disprețul față de femeie prin folosirea dublului epitet postpus „fățarnică și rece", care face referire la ipocrizie și la lipsa autenticității sentimentale. Într-o atmosferă de avertisment profetic, poetul ar marca trădarea unei iubiri tensionate, lipsa de sinceritate care vor atrage distrugerea și alte consecințe catastrofale: „Ferește mai cu seamă să pleci pe mare-albastră / Cu oacheșa aceea fățarnică și rece". În acest context, factorul disolutiv este gelozia celui care suferă pentru pierderea unei iubiri intense: „Năvalnicele-mi gânduri, gonind pe urma voastră / Vă va stârni tempeste, corabia să-nece".

Receptate prin grila liricii devoționale, versurile de mai sus dobândesc semnificații complexe. Eul liric avertizează că această viață este marcată de încercări, asociate motivului mării. Aceasta sugerează ipocrizia, provocările lumii pământești, iar plecatul „pe mare-albastră" devine sinonim cu alegerea unui drum dificil, periculos, riscant. Astfel, el avertizează asupra pericolelor unei iubiri nesincere, superficiale, care poate duce sufletul la naufragiu. În Vechiul și în Noul Testament întâlnim referiri la aceste aspecte: „Cei fără de lege sunt ca marea cea înviforată, care nu se poate astâmpăra și valurile ei scormonesc tină și nămol" (Is. 57, 20) sau „Corabia era acum la multe stadii departe de pământ, fiind învăluită de valuri, căci vântul era împotrivă" (Mt. 14, 24).

Metafora omului ispitit care are de înfruntat valurile, vicisitudinile existenței cotidiene apare și în literatura patristică. Într-o scrisoare adresată lui Ioan, episcopul Cyzicului[12], Sfântul

[12] Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Ambigua. Tâlcuiri ale unor locuri cu multe și adânci înțelesuri din Sfinții Dionisie Areopagitul și Grigorie Teologul,* Colecția Părinți Bisericești 80, traducere din grecește, introducere și note de Pr. Prof. Dumitru Stăniloae, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1983, p. 53.

Maxim Mărturisitorul laudă calitatea de păstor sufletesc a acestuia, aflat asemenea corăbierului la cârma Bisericii, corabia „ce poartă povara credinței și podoaba vieții celei după Dumnezeu, spre limanul voii dumnezeiești, nevătămată de ispitele de pe marea vieţii”[13]. Așa cum ucenicii sunt salvați din furtuna pe mare de Iisus (Mt. 14, 24-33), la fel și sufletul păcătosului este salvat de „năvalnicele gânduri” prin iubire: „Căci te iubesc cu ură, întreg și numai eu; / Nu te împart cu nimeni, nici chiar cu Dumnezeu”. Antiteza dintre iubire și ură este consecința firească a acelor ispite enunțate anterior prin motivul „gândurilor” (logismoi, rațiunile păcătoase).

Este de remarcat faptul că versurile concluzive din sonetul CLIX, pot părea contradictorii, însă poetul se constituie ca o oglindire a divinității, a Unuia Dumnezeu, Unic în Sfânta Treime, Care se face cunoscut oamenilor. Iubirea cu ură corespunde geloziei divine, pentru că Dumnezeu pretinde o relație totală: „Eu, Domnul Dumnezeul tău, sunt un Dumnezeu zelos, care pedepsesc pe copii pentru vina părinţilor ce Mă urăsc pe Mine, până la al treilea şi al patrulea neam” (Ieșire 20, 5) sau „Domnul Dumnezeul tău, Care se află în mijlocul tău, este Dumnezeu zelos”(Deuteronom 6, 15). Aparent, poeziei lui V. Voiculescu „îi lipsește acel fior de adâncă evlavie”[14], însă poezia lui nu reflectă credința obedientă, ci un demers revelatoriu cognitiv-afectiv.

Exclusivitatea iubirii dezvăluie un monoteism absolut, redat la nivel stilistic prin adverbele „întreg” și „numai”. Devotamentul față de Dumnezeu nu poate fi fragmentat, căci iubirea divizată nu mai este autentică, iar „nimeni nu poate sluji la doi domni” (Mt. 6, 24). Prin a nu împărți „nici chiar cu Dumnezeu” poetul surprinde concepția din tradiția biblică și patristică conform căreia numele lui Dumnezeu nu este doar un cuvânt, ci un mod prin care Se face cunoscut. Astfel, nu poate fi comparat cu niciun concept despre Sine, nefiind o simplă concepție lingvistică, ci El Se face cunoscut prin energiile necreate, invocate prin Nume.

În sonetele analizate până acum, Vasile Voiculescu construiește o veritabilă teologie lirică a sacrificiului: sacrificiul prin iubire (CLV); sacrificiul prin veghere (CLVI); sacrificiul prin renunțarea la orgoliu (CLVII); sacrificiul prin transfigurarea erosului (CLVIII); sacrificiul prin lupta cu ispita (CLIX). Această logică a jertfei nu este una tragică, ci una plină de speranță: sacrificiul devine poarta către adevărata comuniune cu Dumnezeu.

Iubirea ca drum al transfigurării și al comuniunii

După ce am pătruns sensul sacrificiului ca expresie a înaintării spirituale în sonetele lui Vasile Voiculescu, următorul pas firesc în înțelegerea operei sale este aprofundarea dinamicii iubirii. Pentru Voiculescu, iubirea nu este o simplă emoție sau pasiune, ci o forță transformatoare, o chemare la devenire, o călăuză pe drumul către Dumnezeu. În această viziune, iubirea trece dincolo de limitele erosului uman și se transfigurează în agape, iubirea divină, absolută, jertfelnică, temă care devine coloana vertebrală a întregii construcții lirice.

În sonetul CLV, Voiculescu sugerează că iubirea umană autentică este mai mult decât prietenie sau pasiune. Este o iubire „cu patimile-acele / Cu care-adori amantul de veci nedespărțit.” Această imagine a amantului etern evocă setea de comuniune totală cu Dumnezeu. Departe de orice conotație carnală, iubirea descrisă de Voiculescu se apropie de ceea ce teologia ortodoxă numește theosis – îndumnezeirea omului prin iubire. A iubi astfel înseamnă a ieși din sine, a te dărui complet celuilalt fără nicio rezervă, fără a aștepta vreo recompensă. În acest registru, iubirea devine o formă de asceză, un exercițiu continuu de lepădare de sine, un „priveghi de arme” al sufletului care veghează asupra legăturii sale cu divinitatea.

Așa cum arată sonetul CLVI, iubirea adevărată nu este pasivă, ci presupune o trezvie interioară necontenită. A veghea asupra iubirii înseamnă a veghea asupra propriei curății sufletești, asupra fidelității față de adevărul divin: „Sunt Argus, nu c-o sută de ochi, ci cu o

[13] *Ibidem.*
[14] Dumitru Micu, *Vasile Voiculescu,* în volumul *„Gândirea” și gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975, p. 537.

mie/ De inimi arzătoare și toate stând la pândă" (CLIX) – această imagine a eului liric care își încordează întreaga ființă pentru a păstra iubirea intactă amintește de practica filocalică a rugăciunii neîncetate, a atenției absolute la mișcările inimii. Trezvia devine astfel o expresie a iubirii: cel care iubește cu adevărat nu poate adormi, nu poate slăbi în strădanie, ci se află într-o stare permanentă de vigilență sfântă.

În sonetul CLVIII, imaginea iubirii ca potir „de unde sug viața și stâng mir" aduce în prim-plan tema iubirii euharistice. Aici, iubirea nu mai este doar o atracție, ci devine hrană, comuniune, ofrandă. De altfel, în tradiția creștină, potirul simbolizează sângele lui Hristos, vărsat pentru lume. Prin această imagine, Voiculescu sugerează că adevărata iubire implică un sacrificiu, o pierdere de sine în celălalt, o acceptare a durerii ca preț al comuniunii. Astfel, iubirea este în același timp dulce și dureroasă, dătătoare de viață și mistuitoare, ca și focul dumnezeiesc care curățâ și luminează.

În sonetul CLIX, iubirea este amenințată de ispita lumii. „Ferește să pleci pe mare-albastră cu oacheșa aceea fățarnică și rece" – avertismentul poetului se referă la pericolele unei iubiri nesincere, lipsite de autenticitate, care poate duce sufletul la naufragiu. Marea, simbol al instabilității, devine locul unde sufletul riscă să-și piardă direcția, iar iubirea, dacă nu este vegheată, poate fi spulberată de valurile patimilor. În fața acestei amenințări, Voiculescu propune o atitudine de vigilență umilă și încrezătoare: nu prin forță se depășește primejdia, ci prin credință și fidelitate față de iubirea adevărată.

V. Voiculescu introduce o imagine surprinzătoare în sonetul CLIX: iubirea care „nu se împarte cu nimeni, nici chiar cu Dumnezeu". La prima vedere, această afirmație poate părea paradoxală sau chiar ireverențioasă. Dar, într-o lectură duhovnicească, ea dezvăluie o adâncă înțelegere a geloziei divine, a exclusivității pe care Dumnezeu o cere în iubire. În tradiția biblică, Dumnezeu este descris ca un Dumnezeu gelos (Ieșire 20, 5; Deuteronom 6, 15), care nu acceptă o iubire împărțită între El și idoli. Prin urmare, poetul exprimă aici nu o revoltă, ci dimpotrivă: fidelitatea absolută, dedicarea totală a inimii. Adevărata iubire pentru Dumnezeu nu poate fi fragmentată; ea cere întregime, autenticitate, totalitate.

Suferința este omniprezentă în sonetele voiculesciene, dar nu ca o pedeapsă, ci ca o etapă a desăvârșirii spirituale."[15] În sonetul CLX, ea devine sursa durerii celui care nu-și poate împlini idealul („Pentru rănitul vultur aripile-s poveri, / Zbătaia lor, zadarnic adaos de-agonie"). De aceea, poezia-i rămâne alinarea, găsind soluția în „perfecta fuziune a creației cu estetica: iubirea va inspira versuri perfecte"[16]: „Ca viermele mătasei țesusem nencetat / În jurul tău un magic cocon de poezie" (CLXI).

Ca în procesul de purificare a aurului prin foc, sufletul trece prin suferință pentru a se curăți de toate reziduurile egoismului și ale patimii. Iubirea adevărată nu fuge de durere, ci o asumă ca parte integrantă a drumului său spre Dumnezeu. Asemenea privighetoarei oarbe care „cu mult mai dulce plânge" (CLXIII), sufletul poetului cântă din adâncul propriilor răni, transfigurând durerea în frumusețe.

Planul atemporal („Cu laurii veciei neofiliți pe tâmple / Vom înfrunta trecutul ce-asmute viitorul") sugerează faptul că „dragostea n-a constituit decât o formă de asceză creatoare"[17]. În sonetul CLXIII suferința celui care iubește este acutizată de conștientizarea propriei condiții („Privighetoarea oarbă cu mult mai dulce plânge") și de lipsa comunicării resimțită tardiv: „Căci orb eram atuncea când te aveam în față". Simbioza iubire-suferință potențează sentimentul: „Cu cât e mai fierbinte, lovită de-i iubirea, / Ca fierul roș, de faur bătut cu măiestrie, / La fel se oțelește și ea și se mlădie" (CLXVI).

[15] Ion Pop, *Sonetele martiriului. Studiu asupra poeziei lui Voiculescu*. Cluj-Napoca: Editura Eikon, 2010. / Pop, Ion, *Recapitulări*, București, Editura Didactică și Pedagogică 1995.
[16] Adrian Marino, în „Contemporanul", an XIX, 1965, nr. 6 din 5 februarie, p. 3.
[17] *Ibidem.*

Unitatea absolută refăcută, sugerată prin motivul perechii, al dublului din sonetul CLXIV „Perechea este țelul, porunca sacră-a firii" amintește de iubirea absolută din Sensul iubirii de Vladimir Soloviov. Acesta considera că perechea nu este doar complementaritate biologică, ci unirea a două suflete care, în iubire, acced la absolut: „două ființe limitate pentru a face una și aceeași persoană ideală absolută"[18]. Pentru a exemplifica ideea de iubire absolută, Soloviov face o paralelă între limbaj și iubire: dacă limbajul are rolul de a ne face să înțelegem, de a realiza legătura dintre forma și sensul cuvintelor, rolul iubirii este dat de însuși sentimentul, prin care individul poate accede spre absolut.[19] Această perspectivă transcende erosul și reconfigurează iubirea ca act liturgic, ca taină a refacerii chipului divin în om.

O oarecare înseninare a universului surprinde într-un limbaj ludic prezența primăverii: „Ne bate primăvara în inimi!" (CLXVIII), simbol al promisiunii unui nou început: „Alt soare să aprindem pe vechile ei căi" (CLXVIII), vers desprins parcă din viziunea melancolică a lui George Bacovia: „O nouă primăvară pe vechile dureri..." (Nervi de primăvară). După acest respiro, poetul se retrage în iarna durerii, când suferă, iar melancolia ontologică determină conștiința crizei temporale: „Tu ai crezut că timpul în fața ta i-o punte" (CLXIX). Această deschidere temporală este similară devenirii întru ființă, la care face referire Constantin Noica, fiind „forma concretă a timpului și temporalității: devenirea"[20]. Metafora punții este o aluzie la eternitate, la legătura dintre om și divinitate, așa cum apare în tradiția patristică ortodoxă[21]. Sonetul următor descoperă ideea identificării principiului vieții eterne cu Logosul[22]: „Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul". Aici, poetul atinge una dintre cele mai profunde intuiții teologice ale operei sale: legătura indisolubilă dintre iubire și Cuvântul divin.

În Evanghelia după Ioan, Logosul – Cuvântul – este identificat cu Dumnezeu Însuși: „La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul" (Ioan 1,1). Iubirea, fiind expresia supremă a Cuvântului întrupat, devine purtătoare de nemurire. Metaforele următoare „sol dezrobirii" și „vulturul iubirii" constituie alte aluzii la imaginea hristică. Comparația din versul următor „Eternul se ascunde sub coaja unei clipe, / Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe" (CLXX) sugerează fragilitatea ființei care încă nu și-a găsit modalitatea de manifestare, eternitatea în minuscul, ca în poemul lui William Blake: „To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower…" (Auguries of Innocence). În același timp, imaginea oului care ascunde „un zbor înalt de-aripe" evocă potențialitatea nelimitată a iubirii: aparent fragilă și umilă, iubirea purtată de Cuvânt poartă în ea germenele eternității.

În sonetul CLXXI poetul se referă la manifestarea iubirii, consecință a întâlnirii cu divinitatea: „Iubirea pentru tine-mi veni nu ca un fur, / Ci ca un rege cărui uși largi i s-au deschis". Reiese de aici că poetul și-a asumat misiunea pe care Însuși Hristos a atribuit-o fiecărui creștin, de a fi pregătit pentru cea de-a doua Sa venire, chemând la trezvie și la responsabilitate spirituală[23]. Imaginea simbolică a creștinului-rege este considerată de Jean Daniélou[24] o extensie a regalității lui Hristos, subliniind ideea că Hristos este autoritatea spirituală și prin unirea cu El credincioșii participă la același act ceremonios, de regalitate spirituală. Traseul liric inițiatic este împlinit prin sinergia dintre lucrarea minții și cea a inimii:

---

[18] Vladimir Soloviev, *Le sens de l'amour: essais de philosophie esthétique*, traduction: T. D. M., Aubier, Paris, 1946, p. 48.
[19] *Ibidem*, p. 50.
[20] Constantin Noica, *Meditații introductive asupra lui Heidegger* – Studiu introductiv, în Martin Heidegger, *Originea operei de artă, Editura Humanitas,* București, 1995, p. 19.
[21] Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Idem*, p.216*:* „Din Raţiunea iubirii mai presus de raţiune, s-a întins raţiunii noastre puntea spre raţiunea noastră, ca prin această punte să urcăm la Raţiunea iubirii, Care e mai presus de raţiunea noastră şi de puntea coborâtă la noi, dar cu Care noi şi raţiunea noastră suntern în acord. Să ne ridicăm la starea în care vedem în mod transparent Raţiunea supremă mai presus de raţiunea noastră."
[22] In. 1, 1: „La început era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvântul."
[23] Apoc. 16, 15: „Iată, vin ca un fur. Fericit este cel ce priveghează şi păstrează veşmintele sale, ca să nu umble gol şi să se vadă ruşinea lui!"
[24] Jean Daniélou, *Simbolurile creştine primitive*, Editura AMARCORD, Bucureşti, 1998.

„Și inima îmi bate în minte ca un faur, / Zorind să-și împletească un lanț de vrăji de aur”. Astfel, zbaterea, durerea, suferința evocate până acum se sublimează într-un parcurs ascensional spre unirea cu divinitatea.

Parcurgând aceste sonete, observăm cum Voiculescu prezintă iubirea nu doar ca sentiment, ci ca forță creatoare, purificatoare și mântuitoare. Regăsim câteva coordonate hermeneutice clare:

1) Iubirea absolută cere fidelitate exclusivă;
2) Iubirea autentică se purifică prin suferință;
3) Iubirea reface unitatea pierdută a ființei;
4) Iubirea devine vehiculul nemuririi, înscrisă în Cuvânt. Sintetizând, la Vasile Voiculescu, iubirea nu este o stare de grație temporară, ci însăși inima bătăii cosmice a sufletului omenesc îndreptat spre Creator.

Încheiere

Într-o epocă bântuită de materialism agresiv și de pierderea orizontului transcendent, V. Voiculescu nu se lasă pradă resemnării. El are curajul rar, aproape profetic, de a proclama prin artă adevăruri fundamentale: că existența umană împlinită nu poate ocoli sacrificiul; că suferința, departe de a fi o simplă fatalitate, poate deveni loc de revelație și de comuniune cu Dumnezeu; că iubirea este singura forță capabilă să dea sens suferinței și să o transfigureze în bucurie. De la cuvântul fragil, rostit din lutul încercărilor omenești, poetul ajunge la Cuvântul salvator, sădit în inima lumii ca o sămânță a nemuririi, realizând acel „ceva”, „mare și deosebit”.

BIBLIOGRAPHY:

1. Arghezi, Tudor, Cuvinte potrivite, Editura Art, București, 2014.
2. Bacovia, George, Plumb, Editura Litera, București, 2018.
3. Biblia sau Sfânta Scriptură, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1997.
4. Blake, William, Songs of Innocence and of Experience, Introduced by Patti Smith, The Folio Society, Londra, 2025.
5. Braga, Mircea, V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului, Editura Minerva, București, 1984.
6. Daniélou, Jean, Simbolurile creștine primitive, Editura AMARCORD, București, 1998.
7. Grăsoiu, Liviu, Și alte sonete, în „Steaua”, Revistă a Uniunii Scriitorilor, Cluj, Anul XXIII (serie nouă) 16-29 februarie, 1972.
8. Hofheinz, Marco, (ed.), cu colaborarea lui Kai-Ole Eberhardt, Die Tradierung von Ethik im Gottesdienst. Symposiumsbeiträge zu Ehren von Hans G. Ulrich, LIT Verlag, 2019, p. 27.
9. James, William, The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature. Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh in 1901–1902, LONGMANS, GREEN, AND CO, New York, London and Bombay, U. S. A., 1902.
10. Marino, Adrian, Opera postumă a lui V. Voiculescu: „Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare”, în „Contemporanul”, an XIX, nr. 6 din 5 februarie 1965.
11. Măduță, Sabina, Vasile Voiculescu și Rugul Aprins, Vol. I, Editura Florile Dalbe, București, 2001.
12. Micu, Dumitru, Vasile Voiculescu, în volumul „Gândirea” și gândirismul, Editura Minerva, București, 1975.
13. Heidegger, Martin, Originea operei de artă, Editura Humanitas, București, 1995.

14. Hofheinz, Marco (ed.), cu colaborarea lui Kai-Ole Eberhardt, Die Tradierung von Ethik im Gottesdienst. Symposiumsbeiträge zu Ehren von Hans G. Ulrich, LIT Verlag, 2019.
15. Popescu, Florentin, Detenția și sfârșitul lui V. Voiculescu, Editura Vestala, București, 2000.
16. Rotaru, Ion, Vasile Voiculescu comentat de Ion Rotaru, Editura Recif, București, 1993.
17. Sfântul Maxim Mărturisitorul, Ambigua. Tâlcuiri ale unor locuri cu multe și adânci înțelesuri din Sfinții Dionisie Areopagitul și Grigorie Teologul, Colecția Părinți Bisericești 80, traducere din grecește, introducere și note de Pr. Prof. Dumitru Stăniloae, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1983.
18. Shakespeare**,** William, Shake-speares Sonnets. Neuer before Imprinted. London: Printed by G. Eld for T. T. [Thomas Thorpe], 1609.
19. Soloviev, Vladimir, Le sens de l'amour: essais de philosophie esthétique, traduction: T. D. M., Aubier, Paris, 1946.
20. Sorescu, Roxana, Numai iubirea e unificatoare, în „Jurnalul Național", anul XVIII, nr. 5489 / 13 octombrie 2010.
21. Voiculescu, Vasile, Integrala operei poetice, Ediție îngrijită și prefață de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, București, 1999.
22. Yannoulatos, Anastasios, Misiune pe urmele lui Hristos: studii teologice și omilii, trad. Ștefan L. Toma, Andreiana, Sibiu, 2013.

THE CONSTRUCTION OF FEMININITY IN THE AMOROUS SPACE: AN ANALYSIS OF CELLA SERGHI'S WORK

Alexandra Ruscanu
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper offers an analysis of the construction of female identity within amorous relationships in Cella Serghi's work, focusing on how the author portrays the inner conflicts and psychological transformations of her protagonists. Through subtle narrative techniques, Cella Serghi explores the complexity of femininity, highlighting how love, desire, and self-discovery are interconnected in the characters' journey towards self-awareness. The study employs an interdisciplinary theoretical framework, incorporating gender theories and psychoanalysis, to examine how amorous relationships become a space for fragility and metamorphosis of the female self. In this context, the paper emphasizes how Cella Serghi uses love not only as an emotional act but also as a tool for redefining identity, while also reflecting the subtleties of power and dependency dynamics within femininity.

Keywords: identity, femininity, desire, self-discovery, intimacy, modern novel

În literatura română modernă, construcția identității feminine reprezintă o temă fundamentală, ce traversează nu doar evoluția personajelor, ci și o întreagă arhitectură narativă, marcată de subtilitățile psihologice și sociale ale vremii. Cella Serghi, cu finețea sa narativă, reînvie și reconciliază conflictele interne ale personajelor sale, punând în lumină fragilitatea și complexitatea condiției feminine. În cadrul acestei analize, vom examina modul în care iubirea și intimitatea constituie nu doar teme de narativitate, ci și mecanisme esențiale în formarea și transformarea identității feminine, astfel cum sunt reprezentate în opera Cellei Serghi. Prin intermediul relațiilor amoroase, protagonista devine o unitate în perpetuă schimbare, iar aceasta nu doar ca o reacție la exterior, ci și ca un proces interior de auto-descoperire și redefinire.

Pânza de păianjen de Cella Serghi, lucrare emblematică a literaturii interbelice, se impune nu doar prin realizarea unei fresce a unei perioade istorice agitate, dar și printr-o explorare delicată a identității feminine, captivă în rețelele unor relații amoroase oscilante și al unui destin marcat de contradicții. Diana Slavu, eroină a romanului, nu reprezintă doar o figură narativă; ea devine o emblemă a căutării unui sens în viață, a unei femei care încearcă să-și definească locul într-o lume ce nu pare a-i oferi nici o cale sigură de afirmare. Într-o eră în care constrângerile sociale și normele de gen limitează sever autonomia femeii, Diana se angajează într-o călătorie de auto-cunoaștere, un drum ce se intersectează inevitabil cu labirintul relațiilor amoroase și cu dorința de a se regăsi dincolo de convențiile impuse.

La nivel narativ, *Pânza de păianjen* oferă o privire asupra transformărilor intime ale protagonistei, în condițiile unui context social și familial ce pune sub semnul întrebării însăși percepția despre feminin. Diana, trecută prin suferințe și traume, se află într-o permanentă încercare de a reconstrui imaginea propriei ființe, printr-o interacțiune continuă cu dragostea – un sentiment paradoxal, în care împlinirea și suferința sunt legate indisolubil. Această dualitate a iubirii este reflectată în relațiile ei cu bărbații: Petre Barbu, iubirea dintâi, ce pare a se erija în idealul său de împlinire, însă nerealizat; Michi, soțul ce îi oferă stabilitate materială, dar nu și satisfacția dorită pe plan emoțional; și Alex, simbolul unui ideal de iubire pură, dar incapabil să ofere acel refugiu pe care Diana îl caută neîncetat.

Dincolo de simpla analiză a relațiilor amoroase, romanul devine o metaforă a unei femei captive într-un „spațiu propriu" ambiguu, în care dorințele, așteptările și fricile se întrețes. Fiecare întâlnire cu un bărbat, fiecare moment de iubire sau de trădare o forțează pe Diana să

reconsidere esența propriei identități, să redefinească limitele sinelui în raport cu dorințele sale neîmplinite. Astfel, relațiile amoroase nu sunt doar contexte de manifestare a iubirii, ci și catalizatori ai auto-descoperirii, iar căutarea unei fericiri autentice devine un process neîntrerupt, marcat de ezitări și de regresii.

În acest cadru narativ, *Pânza de păianjen* se constituie într-o lucrare despre transformările intime și exterioare ale unei femei care refuză să se conformeze unui destin trasat de alții, și care, în ciuda umilințelor și a nereușitelor, își revendică dreptul de a trăi o viață care să-i reflecte esența. Astfel, în această lucrare, vom analiza modul în care relațiile amoroase se articulează în jurul temei centrale a identității feminine, punând accent pe felul în care aceste legături, departe de a fi simple contexte afective, devin instrumente prin care Diana ajunge să se înțeleagă pe sine, să se reconstruiască și să-și redefinească valorile. Vom explora, totodată, felul în care căutarea unei fericiri durabile se dovedește a fi nu doar un ideal romantic, ci și un punct de tensiune între idealurile individului și realitățile impuse de contextul social și cultural în care își trăiește existența.

Analizând romanul, patru concepte fundamentale – identitatea, feminitatea, iubirea și auto-descoperirea – devin esențiale pentru înțelegerea complexității experienței protagonistei, Diana Slavu. Aceste noțiuni nu doar că structurează traseul narativ al personajului, dar reflectă și contradicțiile unei femei prinse între idealuri sociale și nevoia de a se regăsi pe sine. De-a lungul operei, aceste concepte sunt mai mult decât simple etichete, ele fiind dinamice, în perpetuă schimbare și încărcate de semnificații multiple care se reconfigurează în funcție de relațiile și conflictele prin care trece Diana. Astfel, abordarea lor teoretică este esențială pentru o înțelegere completă a textului și pentru o reflecție asupra modului în care auto-descoperirea și iubirea sunt interconectate cu procesul de construirea a identității și a feminității.

Identitatea nu poate fi înțeleasă ca o entitate fixă, ci ca un proces continuu de autoreflecție și redefinire. Conform teoriei lui Erving Goffman în *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), identitatea este o „performanță socială" ce se construiește constant în relație cu ceilalți, iar Diana Slavu este, într-un fel, un exemplu perfect al acestui concept. De-a lungul romanului, ea se confruntă cu o tensiune între imaginea pe care o proiectează în fața celorlalți și adevărata sa natură interioară. Într-un mod similar cu procesul de auto-creare teoretizat de Goffman, Diana își joacă propriile roluri, încercând să-și construiască o identitate care să-i ofere un sens și o validare, dar rămânând, totodată, în permanentă căutare. Fiecare relație amoroasă – cu Petre, Michi sau Alex – reprezintă o încercare de redefinire a sinelui, dar și o ilustrare a fragilității acestei identități care nu se poate stabiliza niciodată în mod definitiv. Astfel, identitatea Dianei devine o construcție instabilă, între dorința de integrare socială și nevoia de autenticitate personală.

Feminitatea este, în mod similar, un concept care se manifestă ca o realitate fluidă, marcată de constrângerile și idealurile impuse de societate. De la perspectiva lui Simone de Beauvoir, care afirma că „nu te naști femeie, ci devii femeie"[1], feminitatea nu este o esență fixă, ci o construcție socială supusă normelor și valorilor culturale. În cazul Dianei, feminitatea nu este doar un atribut biologic, ci mai degrabă un câmp de tensiuni între dorința sa de a-și afirma independența și așteptările sociale ce o definesc ca obiect al dorinței masculine. În fiecare relație pe care o construiește, Diana se confruntă cu așteptările impuse de societate – de a fi o femeie „bună", devotată și supusă –, dar, în același timp, refuză să se conformeze pe deplin acestui ideal. Deși se identifică cu rolurile sociale atribuite femeii, aceasta se simte adesea prizonieră într-o imagine a feminității care o limitează. Feminitatea Dianei, astfel, este mai degrabă un proces de subversiune, un joc între alegerea de a îndeplini roluri prestabilite și dorința de a le depăși. Judith Butler, în *Gender Trouble* (1990), vorbește despre „performativitatea genului", prin care femeia nu este definită de trăsături esențiale, ci de actele

[1] Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, vol. II, traducere de Diana Bolcu, Editura Univers, București, 1988, p. 8.

pe care le efectuează în cadrul interacțiunilor sociale. Astfel, feminitatea Dianei este o „performanță" continuă, în care încercările sale de a se regăsi sunt tot atât de mult acte de rezistență, cât și de integrare.

Iubirea joacă un rol ambiguu, atât de refugiu, cât și de capcană. Deși iubirea ar putea părea soluția salvatoare pentru conflictele interioare ale Dianei, aceasta devine adesea o sursă de conflict și suferință. Iubirea nu este văzută aici ca un ideal platonic, ci ca o experiență complexă, contradictorie. Erich Fromm, în *The Art of Loving* (1956), face distincția între iubirea „matematică", rațională și iubirea „necondiționată" ce presupune o adevărată fuzionare între două ființe. Diana, în căutarea unui astfel de ideal al iubirii pure, se confruntă însă cu realitatea unei iubiri care nu îndeplinește niciodată așteptările sale. Iubirea din *Pânza de păianjen* este o forță ambivalentă, ce leagă dar în același timp eliberează, dezvăluind limitele dorinței și imposibilitatea împlinirii totale a ființei umane. Fiecare relație de iubire este, pentru Diana, o formă de retrăire, un pas înapoi în căutarea unui sens care o depășește, dar care rămâne mereu o aspirație.

În acest context, auto-descoperirea reprezintă un proces continuu, uneori dureros, de înțelegere a sinelui și de reconstrucție a identității. În viziunea psihologului Carl R. Rogers, auto-descoperirea este un proces de auto-actualizare, ce presupune integrarea experiențelor și conștientizarea autenticității proprii (*On Becoming a Person*, 1961). Pentru Diana, acest drum de auto-descoperire este marcat de ezitări și contradicții, un parcurs în care fiecare relație amoroasă și fiecare eșec sunt oportunități de a învăța mai multe despre sine. Totuși, la sfârșitul romanului, acest proces rămâne incomplet, iar Diana nu ajunge la o formă stabilă de autoînțelegere. Auto-descoperirea sa este, astfel, o continuare a căutării, o călătorie fără finalitate clară, în care fiecare pas reprezintă un nou început.

Înainte de a explora în detaliu cum se reflectă condițiile socio-culturale ale perioadei interbelice în viața Dianei Slavu, este esențial să contextualizăm cadrul istoric în care aceasta trăiește. Identitatea feminină și relațiile amoroase din romanul *Pânza de păianjen* nu pot fi înțelese pe deplin fără a ține cont de statutul femeii în România interbelică, o perioadă marcată de contradicții între tradiționalismul încă predominant și impulsurile de modernizare. În acest sens, este important să analizăm cum norme sociale, așteptările față de femeile din clasele superioare și schimbările politice din perioada interbelică au influențat experiențele și auto-descoperirea protagonistelor precum Diana.

Perioada interbelică în România se caracterizează printr-o dinamică intensă între tradiție și progres, un moment de cotitură în care femeile au început să câștige o mai mare vizibilitate în sfera publică, însă continuau să se confrunte cu presiuni și constrângeri din partea normelor conservatoare. În această perioadă, femeile au început să dobândească drepturi semnificative, precum dreptul de vot (1929), dar și accesul la educația universitară, în ciuda unui cadru social în care așteptările referitoare la rolul femeii în familie și societate rămâneau ferme și rigide. Astfel, în ciuda schimbărilor legislative, femeile din clasele sociale superioare, cum este cazul Dianei, trăiau sub presiunea tradiționalismului, iar viața lor personală și amoroasă era încă reglementată de norme vechi, care subliniau ideea că rolul lor primordial era acela de soție și mamă.

Tensiunea între dorința de emancipare și constrângerile tradiționale este evidentă și în viața Dianei Slavu. Deși educația superioară și statutul său social îi oferă mai multă libertate comparativ cu alte femei din aceeași perioadă, aceasta nu este scutită de așteptările rigid impuse de familia și societatea în care trăiește. Astfel, viața ei este marcată de un conflict interior constant: pe de o parte, dorința de a se defini și de a-și trăi iubirea conform propriilor dorințe, iar pe de altă parte, presiunea conformării la idealurile femeii tradiționale, care se așteaptă să îndeplinească roluri pasive și de sprijin în cadrul familial. Această tensiune dintre idealurile individuale și constrângerile sociale se află în centrul relațiilor amoroase ale Dianei, conturând

o imagine a femeii în România interbelică, prinsă între modernitate și tradiție, între libertate și obligație.

Astfel, în cadrul interbelic, în ciuda unor progrese legale și intelectuale semnificative, femeile se confruntă în continuare cu așteptări tradiționale care le definesc identitatea și viața personală. Aceste norme sociale și familiare se reflectă în experiențele Dianei Slavu, o femeie care se află într-o căutare continuă de auto-descoperire și de sens al iubirii, într-o lume în care posibilitățile de a-și trăi autenticitatea sunt limitate de tipare sociale ce i se impun. Astfel, în analiza noastră, vom observa cum contextul istoric și social al perioadei interbelice influențează traseul personal și relațiile amoroase ale Dianei, în raport cu așteptările față de femeile din clasa sa socială și din societatea românească în general.

Maternitatea era considerată nu doar un rol natural al femeii, ci și o datorie națională. În contextul unei Românii în plină modernizare, dar încă tradiționalistă, femeile erau educate să îmbrățișeze acest rol ca pe un ideal al existenței lor, ceea ce le conferea un statut social deosebit. Maternitatea era văzută ca un atribut esențial al feminității, iar femeile care nu îndeplineau această funcție erau adesea marginalizate sau privite cu reticență. În acest cadru, dorința de a deveni mame era, în multe cazuri, o obligație impusă nu doar de familia nucleară, ci și de o societate care valoriza perpetuarea valorilor tradiționale. Această normă culturală și socială influența atât viața personală a femeilor, cât și percepția lor asupra propriei identități. În *Pânza de păianjen*, maternitatea este, într-adevăr, un concept important, dar este abordat într-o manieră diferită. Diana Slavu nu se identifică în mod explicit cu acest ideal matern, nici nu își vede viața personală și împlinirile ca fiind direct legate de rolul de mamă. Chiar și în cadrul căsătoriei sale cu Michi, maternitatea pare să fie o obligație secundară față de nevoia sa de a găsi un sens al propriei existențe. Deși femeia din acea perioadă interbelică era adesea definită prin maternitate, Diana refuză să își construiască identitatea exclusiv în jurul acestei norme, o alegere care reflectă o formă de emancipare interioară, dar și o frustrare cu privire la presiunea constantă de a deveni „mama perfectă".

Căsătoria, la rândul său, era privită ca un pilon fundamental al societății, un contract nu doar personal, dar și social. În ciuda avansurilor feministe din perioada interbelică, căsătoria rămânea o instituție puternică, reglementată de norme stricte și așteptări sociale. Femeile erau încurajate să se căsătorească pentru a-și îndeplini rolul social și familial, iar alegerea unui soț era deseori dictată de statutul social, de rațiuni economice sau de presiuni externe, mai degrabă decât de o iubire autentică. Această viziune asupra căsătoriei era, în multe cazuri, o sursă de conflict pentru femeile care doreau să își exprime individualitatea sau să se bucure de o iubire liber aleasă.

În cazul Dianei, căsătoria cu Michi nu se dovedește a fi o alegere bazată pe iubire pasională, ci pe dorința de a scăpa de trecutul său marcat de sărăcie și de a obține stabilitate. Deși Michi îi oferă un adăpost material, această căsătorie rămâne una în care Diana încearcă să-l înlocuiască pe Petre Barbu și să evite singurătatea. De asemenea, relația cu Michi este văzută de Diana și ca o cale de a ieși din „pânza de păianjen" a unei existențe lipsite de libertate, deși finalul căsniciei lor va demonstra că întregul său ideal se va destrăma. Astfel, Cella Serghi subliniază, prin povestea Dianei, contradicțiile fundamentale ale căsătoriei în perioada interbelică: ea este percepută ca o instituție socială esențială, dar adesea devine un mecanism prin care femeile sunt constrânse să își îndeplinească roluri impuse, lăsând la o parte dorințele și nevoile lor proprii.

Iubirea, ca temă centrală a romanului, este un alt concept care este înțeles diferit în perioada interbelică, mai ales în contextul experiențelor Dianei Slavu. În România interbelică, iubirea era privită, în general, prin prisma normelor sociale care o legau strâns de căsătorie și maternitate. Totuși, influențele modernismului și ale noilor curente de gândire au început să deschidă noi perspective asupra iubirii, favorizând ideea unei iubiri mai libere, mai personale, mai puțin constrângătoare. În ciuda acestor influențe, iubirea în *Pânza de păianjen* se dovedește

a fi una idealizată și dorită, dar nu complet împlinită. În cazul Dianei, iubirea nu apare niciodată sub forma unui ideal romantic, în ciuda visurilor sale despre o „fericire mare". Dragostea pentru Petre Barbu, deși intensă, este un sentiment unilateral, imposibil de concretizat, iar iubirea pentru Alex, deși pasională, se dovedește a fi efemeră, marcată de trădări și suferință. De-a lungul romanului, Diana caută iubirea în diferite forme, dar nu reușește niciodată să o trăiască într-un mod complet satisfăcător. Iubirea rămâne o căutare continuă, care reflectă, pe de o parte, dorința de libertate personală, dar și imposibilitatea de a scăpa de așteptările sociale și de traumele din trecut. Astfel, Cella Serghi conturează o viziune a iubirii ca pe o forță născătoare de dorințe și suferințe, dar și ca pe o modalitate de a înțelege și de a redefini propria identitate. În cadrul procesului de auto-descoperire al Dianei Slavu, relațiile amoroase joacă un rol crucial în formarea și transformarea identității sale. De la începutul romanului, în relația cu Petre Barbu, până la căsătoria cu Michi și aventurile sale cu Alex, fiecare interacțiune amoroasă devine un pas important în încercarea Dianei de a-și înțelege mai bine sinele și de a-și construi o identitate proprie. În acest context, se poate observa cum, prin prisma teoriilor psihanalitice și ale studiilor de gen, Diana își negociază locul în lume, reflectând atât așteptările societale, cât și nevoia de emancipare personală.

Relația Dianei cu Petre Barbu, întâlnită în adolescență, reprezintă primul pas al protagonistei spre o iubire idealizată, dar inefabilă. Diana este marcată de întâlnirea cu el, iar amintirile legate de Petre sunt învăluite în imaginea Mangaliei, un peisaj aspru și dur. „Când mă gândesc la Petre Barbu, nu pot să-l desprind prea bine de coasta stâncoasă a Mangaliei. Era arămiu, ca ea, și, la fel ca ea, călit de soare și de vânt. Când vreau să-mi amintesc de vocea lui, o găsesc aproape cu totul acoperită de zgomotul valurilor"[2]. Petre este o proiecție a dorințelor Dianei, legată intim de natura sălbatică a locului unde l-a întâlnit. Totuși, dragostea ei pentru el rămâne una unidirecțională, iar în final, ea trebuie să se resemneze cu ideea că sentimentele sale nu sunt împărtășite. Această iubire neîmpărtășită devine un punct de plecare pentru restul vieții sale, deoarece Diana va căuta, în fiecare bărbat pe care-l va întâlni, ceea ce nu a găsit în Petre.

După dezamăgirea legată de Petre, Diana îl întâlnește pe Michi, o figură mai practică și mai stabilă, cu care ajunge să se căsătorească. „Ce înseamnă adăpost? Toate astea la un loc, și mai ales sentimentul pe care îl am lângă Michi că lumea, cât de rea ar fi, nu mă poate atinge"[3]. Michi îi oferă Dianei un refugiu fizic și emoțional, dar acesta nu reușește să-i umple golurile afective lăsate de iubirea nerealizată pentru Petre. În ciuda stabilității pe care o oferă, relația lor este una bazată pe conveniență, iar Diana este conștientă de acest fapt. Căsătoria cu Michi este mai degrabă o alegere din necesitate, un compromis cu propria sa fericire, în speranța că viața materială împlinită ar putea compensa lipsa unei împliniri emoționale. Aceasta reflectă o alegere inspirată de circumstanțele sociale și economice din perioada interbelică, unde femeile din clasele mai modeste erau adesea presate să se căsătorească pentru a-și asigura o viață stabilă.

A treia relație semnificativă din viața Dianei este cea cu Alex, un bărbat care nu oferă doar iubire, ci și o posibilitate de reînnoire emoțională și intelectuală. „În care clipă m-am îndrăgostit de el nu voi ști niciodată. Dragostea mea pentru el s-a născut, poate din nevoia de a iubi. Alex a fost numai firul de nisip din scoica pregătită să dea naștere mărgăritarului. Dar acum îl iubesc"[4]. Această relație simbolizează o schimbare fundamentală în viața Dianei, care începe să înțeleagă iubirea nu doar ca o nevoie de completare, dar și ca o formă de auto-descoperire. Alex devine pentru ea un „fir de nisip" care, în sfârșit, o ajută să „producă perla" – un simbol al auto-cunoașterii și al eliberării emoționale.

[2] Cella Serghi, *Pânza de păianjen*, Editura Cartea Românească, București, 1978, 113.
[3] *Ibidem*, p. 302.
[4] *Idem*.

Dragostea pentru Alex este mult mai complexă, implicând o formă de căutare a fericirii adevărate, mai durabile: „Nădăjduiam să fiu fericită.”[5]. Diana începe să aspire la o fericire care să nu fie efemeră, ca în relațiile anterioare. Însă relația cu Alex nu rămâne fără dezamăgiri, iar aflarea că el are și alte relații duce la suferința sa. Aceasta constituie un alt exemplu de iubire care, deși intensă, se transformă într-o capcană a dorinței neîmplinite și a dezamăgirii. „Pânza de păianjen” care se formează în jurul Dianei devine o metaforă pentru capcanele emoționale din viața sa, o „plasă” invizibilă care o prinde din ce în ce mai strâns.

Fiecare dintre relațiile Dianei – cu Petre, Michi și Alex – reprezintă o etapă diferită în procesul său de auto-descoperire. De la idealizarea iubirii în primul caz, la compromisurile realizate în al doilea, și în cele din urmă la tentativa de a găsi o iubire autentică și liber aleasă în al treilea, Diana parcurge un drum complex în căutarea unui sine autentic. În această căutare, *Pânza de păianjen* devine o metaforă nu doar pentru legăturile emoționale complexe, dar și pentru capcanele pe care viața le întinde femeii, în special într-o societate patriarhală în care așteptările față de femei sunt adesea constrângătoare. Între idealizare și deziluzie, între stabilitate și libertatea iubirii neîmpărtășite, Diana învață că fericirea nu vine niciodată ușor și că fiecare relație amoroasă este, în fapt, un pas spre auto-cunoaștere și, poate, o formă de eliberare personală. Totuși, în final, chiar și cu realizările profesionale și succesul social obținut ca avocat, Diana rămâne o femeie neîmplinită în dragoste, o „panza de păianjen” a propriilor dorințe și iluzii.

Cella Serghi configurează, prin destinul Dianei Slavu, o imagine contradictorie a iubirii: pe de o parte, aceasta apare drept promisiune de libertate, de transcendere a unei realități apăsătoare, iar pe de altă parte, ca un mecanism subtil, dar implacabil, de înrobire a sinelui feminin. Relațiile protagonistei cu bărbații nu pot fi înțelese decât în acest registru al ambivalenței, al tensiunii constante dintre dorință și renunțare, dintre vis și deziluzie, dintre căutarea unei împliniri afective și imposibilitatea realizării ei. Diana iubește cu intensitate, dar iubirea ei este mereu unilaterală, nedreaptă, consumatoare. De la fascinația adolescentină pentru Petre Barbu, descris într-o tonalitate aproape mitică și până la iluzia stabilității afective în brațele lui Michi, fiecare relație revelează, de fapt, o formă de alienare. Iubirea devine o formă de dedublare interioară, un mod de a trăi în afara realității proprii, dar cu prețul unei dureroase dizolvări a eului.

Paradoxul iubirii este, în cazul Dianei, unul existențial. Ea tânjește după iubire ca după o experiență totală, salvatoare, în care să-și regăsească demnitatea pierdută în anii copilăriei sărace. Cu toate acestea, fiecare relație se dovedește a fi o capcană – o replică simbolică a „pânzei de păianjen” din titlu –, o plasă în care femeia este prinsă tocmai din dorința de a scăpa. Iubirea este, pentru Diana, „firul de nisip din scoica pregătită să dea naștere mărgăritarului”, dar acel mărgăritar se dovedește a fi o iluzie, un ideal neîmplinit, mereu proiectat, niciodată atins.

Din perspectiva teoriei feministe, relațiile Dianei pot fi înțelese prin conceptele formulate de Simone de Beauvoir, în care femeia este percepută ca „celălalt”, iar iubirea este, adesea, modul în care ea se definește în raport cu bărbatul, nu ca subiect autonom. Diana se modelează prin relațiile sale afective, dar nu-și dobândește niciodată o identitate completă prin ele – „Nădăjduiam să fiu fericită”, notează ea, dar această speranță devine ecoul unei perpetue dezamăgiri. Petre nu o iubește, Michi nu o înțelege, iar Alex o trădează. Niciunul nu o vede în întregime, ca femeie și ca individ, ci doar ca o proiecție a propriilor așteptări sau dorințe.

Astfel, iubirea devine o închisoare paradoxală: în timp ce se dorește a fi o formă de evadare – din sărăcie, din singurătate, din lipsa de sens –, ea produce exact opusul, reducând-o pe Diana la o existență fragmentată, suspendată între roluri incompatibile. Din perspectiva teoriei atașamentului, formulată de John Bowlby și dezvoltată ulterior de Mary Ainsworth,

[5] *Ibidem*, p. 314.

comportamentele afective ale Dianei pot fi interpretate ca manifestări ale unui stil de atașament anxios. Acest tip de atașament implică o nevoie acută de apropiere și validare din partea celuilalt, dar și o teamă constantă de respingere și abandon. În relațiile sale, Diana tinde să idealizeze partenerii, investindu-i cu speranța unui sens existențial pe care nu îl poate construi singură. Asemenea indivizilor cu atașament anxios (așa cum au descris și Cindy Hazan și Phillip Shaver în studiile lor despre aplicarea teoriei atașamentului în relațiile adulte), protagonista dezvoltă o dependență emoțională, care o face vulnerabilă la dezamăgire și suferință. Fiecare relație devine o tentativă de a umple un gol afectiv interior, iar iubirea – în loc să elibereze – ajunge să o încarcereze în repetiția unei traume nerezolvate. În locul unei întâlniri autentice cu celălalt, se insinuează un joc de oglinzi între proiecții, neliniști și așteptări imposibile, care sfârșesc prin a o înstrăina tot mai mult de propria identitate.

În plus, eșecul repetat al iubirii generează o traumă psihologică, care o determină pe Diana să recurgă la scris ca formă de autoterapie. Caietele oferite Ilincăi nu sunt doar un gest de rememorare, ci și o încercare de reconfigurare a sinelui prin narativizare. Trauma iubirii neîmplinite este transformată în discurs, în narațiune, în efort de autodefinire. În această privință, Gabriele Schwab susține că trauma nu este doar o rană psihică, ci și o provocare hermeneutică: ea cere să fie înțeleasă, repovestită, integrată într-o identitate coerentă.

Romanul *Pânza de păianjen* de Cella Serghi configurează un discurs modern asupra identității feminine, articulat în jurul unei tensiuni esențiale între dorința de afirmare a sinelui și constrângerile impuse de societate, de memorie și de iubire. Prin personajul Diana Slavu, autoarea investighează cu subtilitate mecanismele psihologice ale devenirii feminine într-o lume în care trecutul se insinuează dureros în prezent, iar iubirea – departe de a fi o experiență eliberatoare – se dovedește a fi o formă de captivitate simbolică, o „pânză” în care protagonista se zbate între vis și dezamăgire, între speranță și eșec.

Structura confesivă a romanului, marcată de introspecție și rememorare, devine un spațiu de reconfigurare identitară, în care trauma copilăriei, fragilitatea afectivă și imposibilitatea atingerii unui ideal se împletesc pentru a da contur unui portret feminin complex, fragmentat și autentic. În această perspectivă, *Pânza de păianjen* nu este doar o narațiune a devenirii, ci și o meditație asupra imposibilității de a accede la o formă de plenitudine interioară în condițiile unor presiuni sociale și afective copleșitoare.

Lucrarea de față a urmărit, așadar, să evidențieze modul în care identitatea feminină și amoroasă a Dianei este modelată de experiențe liminale – ale marginalității, ale dorinței neîmplinite, ale eșecului relațional – și să ofere un cadru interpretativ ancorat în teoriile genului, ale intimității și ale traumei. În final, Diana Slavu rămâne o figură paradigmatică a subiectului feminin modern, prins între nevoia de a fi iubită și imperativul de a-și păstra libertatea interioară, între destinul impus și vocația auto-afirmării. În această pendulare, *Pânza de păianjen* devine o metaforă a condiției feminine moderne: fragilă, tensionată, dar animată de o forță tainică a rezistenței și a (re)scrierii de sine.

BIBLIOGRAPHY :

1. Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex*, vol. II, traducere de Diana Bolcu, Editura Univers, București, 1988.
2. Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.
3. Fromm, Erich, *The Art of Loving*, Harper & Row, New York, 1956.
4. Goffman, Erving, *The Representation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956.
5. Rogers, Carl R., *On becoming a Person*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1970.
6. Serghi, Cella, *Pânza de păianjen*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

HYPOSTASES OF THE CIRCLE AND CIRCULARITY IN THE POETRY OF AL. MACEDONSKI

Alin Naidin
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The oscillation between paradigms and the tendency to innovate are fundamental characteristics of Macedonski, who is motivated, as indicated by the title of his volume, by "Excelsior", that is, by the heights that literature opens up through its comprehensive and imaginary possibilities.

In his nature describing poems, he refers to the cyclical nature of life, which give meaning and hope, and the circularity of time. I have identified only one poem in which the shape of the circle is invoked as such, and Macedonski has resorted to it to define his ontological profile and limits. The poem is entitled 'Homo sum' and has as its theme the condition of the poet.

Macedonski's philosophical détente is also evident in the programmatic articles dedicated to the "new poetry". For Alexandru Macedonski, "as matter is infinite and eternal, it represents a circle", "and human life, through its course, represents a semicircle". These are the axioms expounded in the series of philosophical attempts that the writer initiated in 1882 in the Literatorul magazine.

The Macedonski thought reveals itself to us as an organic, circular system, in which the main elements communicate with each other, offering suggestions, correspondences and texts through which we can pictorially and musically learn the main coordinates and cycles of nature and life.

Keywords: circularity, philosophical attempts, Homo sun, hypostases of the circle

1. Opţiunile estetice şi locul lui Al. Macedonski în istoria literaturii române

Istoricii literari au identificat și evidențiat în opera lui Al. Macedonski trăsături estetice şi po(i)etice prin care poate fi asociată cu cinci curente literare, după cum a subliniat Mihai Zamfir: „cu romantismul, naturalismul, parnasianismul, neoclasicismul şi simbolismul”[1]. În acelaşi sens, lectura ciclului Nopţi... l-a determinat pe Nicolae Manolescu să afirme că poetul optează, în primă fază, pentru strategia antitezelor, trecând apoi, prin idilismul romantic pentru ca în cele mai reuşite dintre texte să întâlnim „o sinteză curioasă de nou şi de vechi, de neoclasicism şi de neoromantism, dar şi de parnasianism şi simbolism”[2]. Trebuie adăugat, pentru a evidenţia că este vorba despre un melanj asumat în mare măsură, că „simbolismul specific poetului român e mai degrabă unul ornamental şi academizant”[3]. Pendularea între paradigme şi tendinţa de a inova sunt caracteristici fundamentale ale lui Macedonski, acesta fiind motivat, aşa cum o indică prin titlul unui volum, de Excelsior!, adică de înalturile pe care literatura le deschide prin posibilităţile sale comprehensive şi imaginare.

Acestui proteism po(i)etic şi estetic i se adaugă o diversitate ideatică pe care exegeţii au defalcat-o şi analizat-o pe mai multe nivele. Mizele sociale şi morale sunt cât se poate de evidente în multe dintre textele macedonskiene, transpuse, în general, în note pesimiste, dacă nu de-a dreptul nihiliste. Însă „alături de această lume a durerii, a mizantropiei şi sarcasmului, cântecul macedonskian izbucneşte adeseori pentru a preamări viaţa şi tinereţea cu o jubilare neamestecată”[4]. Tudor Vianu vorbeşte despre atitudinea mizantropică a poetului, plasând-o în descendenţa satirei eminesciene. Dar trebuie remarcat că Macedonski nu recurge decât arareori, şi atunci livresc şi conjunctural, la antiteza cu trecutul. El alege să-şi supună, cu intransigență,

[1] Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, vol. 1, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2011, p. 412.
[2] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 534.
[3] Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, p. 415.
[4] Tudor Vianu, *Scriitori români*, în *Opere*, vol. 2, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 529.

semenii unui examen moral direct, denunțându-le ipocriziile şi iluziile. În schimb, în poemele plasate în natură, sugerează ciclicitatea vieţii, dătătoare de sens şi de speranţă.

S-a remarcat, de asemenea, că reflecţia asupra poeziei din articolele teoretice şi programatice a fost textualizată şi în poezia propriu-zisă, devenind, de asemenea, una dintre mărcile operei macedonskiene. Şi din acest punct de vedere se află la graniţa dintre romantism şi modernism, pentru că, aşa cum a subliniat Vladimir Streinu: „Privilegiul de a fi poet e una dintre constantele lirismului său. Poetul, Poezia, Poemul, Inspiraţia, Extazul estetic şi tot ce se mai leagă de conştiinţa excepţării de la legea comună devin motive lirice de o mai neîntâlnită frecvenţă, ca în Psalmi moderni VIII, Noapte de mai, Prietenie apusă, Noapte de ianuarie etc.”[5]. Această atitudine nu i-a fost străină nici lui Eminescu, dar la Macedonski se acutizează, din dorinţa de a se desprinde din descendenţa marelui său înaintaş, recitindu-i, totuşi, creator pe romantici. Dimensiunea livrescă relevă şi o perspectivă circulară asupra literaturii, întrucât întorcându-se la estetica romantică, poetul iese de pe traiectul rectiliniu al evoluţiei istoriei literare. Îşi stăpâneşte, astfel, patosul inovaţiei continue, acceptând zăcământul romantic al tradiţiei ca sursă regenerabilă.

Originalitatea lui Macedonski consistă şi în această libertate de a-şi extrage sevele poetice de unde simte nevoia să o facă, respectiv, în încercarea de a-şi explica şi justifica oscilaţiile şi eclectismul: „Şi dacă uneori, în această atitudine rămâne de discutat ce este cu adevărat poezie şi ce este doar paradă a ideii lui despre poezie, nu e mai puţin adevărat că el inaugurează astfel o tematică a liricii moderne de mai târziu, căreia i s-ar putea zice lirismul lirismului sau poezia poeziei”[6]. Conştient de ceea ce-i oferă poezia ca temă în sine, el îşi afirmă o adeziune cvasi-romantică la ea, având libertatea omului modern faţă de marele curent.

Opţiunile sale sunt alimentate şi de anti-junimismul asumat cu riscul marginalizării sociale şi instituţionale, marginalizare ajunsă la un nivel foarte ridicat în urma atacului la adresa lui Eminescu. Istoricii literari care au contextualizat această latură a acţiunilor macedonskiene au observat că poetul Nopţilor... nu era chiar un excentric: „Revendicarea fermă a lui Macedonski de la filonul paşoptist-francofil are dimensiunea unei opţiuni artistice – pentru partida (geoculturală) opusă Junimii germanofile”[7]. El alege, practic, o direcţie care deşi nu s-a impus, ca atare, în istoriile literaturii, până târziu, reprezintă o alternativă reală. Ce-i drept, mizantropia l-a ţinut departe de alianţe, preferând să construiască el însuşi instituţiile prin care să prolifereze formulele şi ideile pe care le susţinea. Privit dinspre actualele abordări ale istoriei literare, rolul său devine mai clar, contribuit semnificativ la întrepătrunderea dintre romantism şi modernism: „«Ruptura de nivel» (Adrian Marino) pe care voluntaristul Macedonski o introduce în istoria poeziei româneşti marchează trecerea de la «cultura epuizării» postromantice, dominată de pesimism, decepţionism, paseism, atitudini agresive, la o «cultură a regenerării» energetist-novatoare. Dincolo de tradiţia clasică şi universală a (neo)latinităţii de la care se revendică, adesea, ea jalonează, de fapt, o tradiţie modernă a rupturii, care începe cu Romantismul revoluţionar şi francofil al paşoptiştilor munteni (Heliade, Alexandrescu, Bolliac şi Bolintineanu), e redimensionată la 1908 de tânăra grupare a lui Ion Minulescu (proaspăt întors din mediile estetizante ale boemei pariziene) şi a artiştilor impresionişti (de la Luchian la Iser) şi culminează, după 1912, cu cea preavangardistă, ea însăşi un «mutant» al simbolismului şi decadentismului poetic”[8].

Macedonski încorporează în opera sa şi pesimismul, însă, într-adevăr, în cazul său putem vorbi, mai degrabă, de un nihilism activ, de fond, depăşit prin intermediul poeziei, în

[5] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1971, pp. 318-319.
[6] *Ibidem*, p. 319.
[7] Paul Cernat, *Vase comunicante. (Inter)feţe ale avangardei româneşti interbelic*, Iaşi, Editura Polirom, 2018, p. 38.
[8] *Ibidem*, p. 48.

care crede ca un romantic şi, deopotrivă, ca un modern. Prin scris, creează un univers compensatoriu, cu stări analoage.

Ceea ce s-a discutat mai puţin este că Macedonski încearcă să contracareze neajunsurile lumii prin perfecţiunea naturii, prin armonie, prin apropierea de cea mai pură dintre arte: muzica. Din acest crez şi aderă la simbolism, care corespunde şi opţiunilor sale ideologic-literare. Dar, înainte de toate, răspunde nevoii sale de cunoaştere şi structurare profundă a universului. Iar acest aspect se vede cel mai bine în Poema rondelurilor. Prin această latură depăşeşte umorile sociale, care i-au afectat atât de mult statutul.

Deşi modern, în toată puterea cuvântului – până la urmă, inclusiv atunci când întrebuinţează mijloace romantice, Macedonski nu a beneficiat, în mod paradoxal, de suportul critic al lui Eugen Lovinescu. Mai mult, istoricul şi criticul literar i-a recunoscut individualismul, dar i-a contestat simbolismul şi, deopotrivă, valoarea, considerându-l poet al secolului al XIX-lea. Opiniază, în acest sens, că „pe temeiul unor atitudini voluntare şi al unor asemănări întâmplătoare, poezia macedonskiană a fost integrată în simbolism, deşi prin esenţă nu e în legătură cu simbolismul, întrucât nu găsim în ea niciuna din marile teme muzicale ale sufletului, nici dragostea, nici moartea, nici vreo aspiraţie mistică”[9]. Judecata e marcată, mai degrabă, de un calcul de politică literară, pentru că poetul îl concura, practic, în plan simbolic, în ceea ce priveşte ctitorirea literaturii moderne în cultura autohtonă. Principalul reproş adus de Lovinescu a fost că „Lirismul lui Macedonski nu se scoboară decât până la sensaţie, fără nicio prelungire în inconştient”[10]. Or, asta s-ar echivala cu lipsa profunzimii, în această grilă de lectură, ceea ce nu este întocmai adevărat.

Un prim apărător şi exeget de anvergură al operei macedonskiene fost însă Tudor Vianu, care a pătruns cu analiza sa în zonele cele mai adânci şi tulburi ale universului liric al Nopţilor... şi Rondelurilor, captând tensiunile şi sursele acestora, relevând frământările şi soluţiile moderne propuse de scriitor. A intrat într-o polemică directă cu E. Lovinescu, la care se referă explicit, punctând neajunsurile interpretării liderului de la Sburătorul. Vianu ne oferă, în cele din urmă, portretul cel mai complex al figurii spiritului creator macedonskian:

„În adevăr poet social, este decadent sau parnasian, d-l Macedonski a fost totdeauna acelaşi suflet adânc iubitor de viaţă şi credincios în izbânda ei. Suflet sănătos, nutrit de izvoarele culturii greco-latine şi ale marilor literaturi moderne, d-l Macedonski a iubit viaţa în realitatea ei cea mai aprigă, cu bogăţia ei de senzaţii, cu adversităţile ei de tot felul, dar cu încrederea statornic în victoria supremă. Cu coeficientul covârşitor al robusteţii clasice, un adevărat suflet modern, aşa cum apare el în cugetarea lirică a unui Nietzsche sau din poezia unui Verhaeren”[11].

Toate aceste caracteristici se reflectă într-adevăr în operă, nu sunt adăugate dintr-un surplus al interpretării. Criticul trece dincolo de suprafeţele plane, plăsmuite din trăsăturile recurente în cadrul unei paradigme, explicând sinteza şi modul personal şi original în care aceasta funcţionează la nivelul operei. Apropierea de Nietzsche este, de asemenea, oportună, dezvăluind tendinţa scriitorului român de a tatona limitele modernităţii, dar fără a se întrevedea posibilitatea unei depăşiri a acesteia. Când ajunge la vreunul dintre pragurile modernităţii, Macedonski se repliază în parnasianism şi romantism, pentru a relua, apoi, traiectul simbolist. Nu este, totuşi, vorba despre o mişcare retrogradă, pentru că sunt revenirile unui eu îndelung încercat, care cunoaşte din interior marile inovaţii stilistice şi estetice ale finalului de secol XIX şi ale începutului de secol XX.

Macedonski are sensibilitatea şi gustul omului modern. Astfel îşi susţine gândirea inovatoare, având însă grijă să nu cadă în capcana viziunii progresului rectiliniu. Se sustrage exceselor evoluţioniste, înţelege arta ca pe un domeniu al intersectării mai multor nuclee

[9] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. Evoluţia poeziei lirice*, Bucureşti, Editura Ancora, 1927, p. 276.
[10] *Ibidem*, p, 277.
[11] Tudor Vianu, *Scriitori români*, în *Opere*, vol. 2, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 677.

ideatice. La o analiză atentă, se dovedeşte, de fapt, un scriitor raţional, care-şi eliberează cu bună ştiinţă umorile, îşi asumă cu luciditate patosul, atât dintr-o necesitate interioară, cât şi ca efect literar.

2. Legea circularităţii

Sunt puţine legile pe care Macedonski nu le relativizează şi/ sau manipulează prin forţa sa creatoare. Dintre acestea, legile temporale sunt cele pe care le acceptă ca atare. Din acest motiv lipsesc, practic, meditaţiile poetice directe asupra timpului, temă aparent absentă din universul său liric şi chiar şi din proză. Toate reconfigurările le săvârşeşte la nivel spaţial, având o profundă înţelegerea a naturii. Aici imaginaţia nu se loveşte de legile fizice, poetul scriind cu sentimentul că-şi poate (re)structura continuu universul, după propriile nevoi. În ceea ce priveşte timpul, lucrurile stau altfel tocmai pentru că-i recunoaşte circularitatea, ceea ce-l defineşte, în definitiv ca om. Sigur, cele două categorii se întrepătrund, dar efectele proliferărilor, deformărilor şi remodelărilor spaţialităţii nu se resimt asupra cercului temporal.

Am identificat un singur poem în care forma cercului este invocată ca atare, iar Macedonski a recurs la ea pentru a-şi defini profilul şi limitele ontologice. Poemul se intitulează Homo sun şi are ca temă condiţia poetului. În prima dintre cele trei strofe îşi mărturiseşte aspiraţiile, dar le simte natura iluzorie: „C-o admirare prefăcută sau c-un adânc entuziasm,/ Zadarnic ziceți, dulci prieteni, că-mi uit făptura trecătoare;/ Zadarnic singur, câteodată, pentru-a scăpa de-al meu marasm,/ Încerc să cred că este astfel și să mă pierd cu ochii-n soare,/ În pacea spațiului vecinic, în lumea sfintelor extaze” (s.n.). Numai raportat la absolutul din ultim vers (pe care l-am şi subliniat) sunt inutile auto-proiectările literare, în plan lumesc ele sunt o formă de luptă cu deznădejdea: „Și tot zadarnic chem în suflet înflăcărarea unui psalm,/ Făcând din cântec o minune prin împletirea unei fraze.../ Mă redeștept curând același, și-n mine nu se face calm,/ Ci lacrimi port sub orice vorbă pe când în cântece pun raze,/ Minciuni cu care caut zilnic să-nșel necazurile mele”. Poetul introduce un licăr de speranţă, un ecou al sensului în fiecare poem, aici în mod evident prin expresia „în cântece pun raze”, care nu e izolată şi nu e o auto-amăgire. În ultima strofă întâlnim conştientizarea finitudinii: „Poet furat pe veci zadarnic de cerul larg și policrom,/ Azvârle harpa de alb fildeș și uită calea către stele,/ Te afli încă-n cercul vieții: Ești încă om, ești încă om”. Lexemul „încă” indică o stare provizorie, ceea ce urmează poate fi însă o stare superioară, odată îndeplinită misiunea poetică. De altfel, textul oferă atât posibilitatea afirmării adevărului, cât şi posibilitatea sustragerii din lume, în enclavele naturii, unde renaşterea susţine speranţa.

Dacă în literatură s-a ferit să mediteze direct asupra geometriei regulate a realităţii, respectiv, a temporalităţii, Macedonski a făcut-o în textele explicative, eseistice. Acestea sunt greu de introdus în categorii, dat fiind caracterul lor conjunctural. De asemenea, doar o parte dintre ideile presărate în articole sunt reluate şi la nivelul operei literare. Dar o lectură completă e necesară pentru a înţelege mecanismele gândirii macedonskiene, cu filoanele sale raţionale şi iraţionale.

De pildă, pentru Alexandru Macedonski, „materia fiind infinită şi eternă înfăţişează un cerc”, „iar viaţa omenească, prin mersul ei înfăţişează un semicerc”[12]. Sunt axiomele expuse în seria de încercări filosofice pe care scriitorul le-a iniţiat în 1882 în revista Literatorul. A ajuns la această idee în urma meditaţiilor asupra relaţiei dintre poezie şi realitate, având convingerea că „poezia nu este instinctivă, ci cugetată”[13]. Prin această opinie, suficient de recurentă pentru a fi considerată axiomatică, poetul iese din paradigma romantică, plasându-se în plin modernism. Tot în 1882, Macedonski publica şi o succesiune de cugetări în care susţinea acelaşi punct de vedere, de unde rezultă nevoia sa de a da o formă realului, ajungând astfel la

[12] Alexandru Macedonski, „Cugetări filosofice”, în vol. *Opere III. Publicistică (*Literatorul. 1880-1919), Ediţie alcătuită de Mircea Coloşenco, Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă şi Editura Univers Enciclopedic, 2007, p. 98.
[13] *Ibidem*, p. 103.

o perspectivă circulară asupra vieţii, care, în fond, e de natură romantică. Pentru a relua distincţia pe care o considera falsă, scriitorul se dovedeşte prin aceste idei, romantic în fond, modern în formă, dacă prin formă înţelegem şi învelişul teoretic al operei.

Detenta filosofică a lui Macedonski reiese şi din articolele programatice dedicate „poeziei noi". Acestea sunt înţesate de cugetări şi, în cele din urmă, de o reducţie fenomenologică din care reiese natura poeziei, autorul român folosind chiar expresia „poezia pură", ce va deveni dezideratul modernismului european.

Premisa întregului proiect filosofic citat anterior este că vieţii nu-i putem asocia decât forma cercului. Poetul dezvoltă pe această cale o gândire animistă, care explică importanţa poeziei în cunoaştere, aceasta fiind singura prin care putem percepe viaţa în completitudinea sa: „Cerc şi semicerc e descris prin mersul materiei, materia nefiind staţionară"[14]. Printr-o sofistică pe care o justifică, în cele din urmă, cu ajutorul gândirii poetice, transformă natura într-un mare organism, din care omul face parte, şi în care trebuie să se reintegreze inclusiv moral, pentru a-şi conştientiza nemurirea. Astfel, „nimic în natură nu este mort şi nesimţitor: Cea mai mică atomă îşi are viaţa şi simţirea ei"[15]. Prin urmare: „Globul nostru întreg, nu este astfel, decât un imens animal. În vinele sale are apă şi foc. Tot ce este pe faţa lui este un parazit al lui! Şi enormul animal se învârteşte de veacuri împrejurul Soarelui, ducându-ne în spinare, simţind, asudând şi suferind! Iar dacă nu simte ceva, desigur că pe aceia pe care-i tăgăduieşte simţirea şi viaţa, nu-i simte deloc!/ Atâta sunt de uşori! Contrast bizar cu faptul că dânşii sunt şi atâta de greoi!"[16].

Forma supremă, cea a Pământului, este sferică, de aici şi legea sau senzaţia/ impresia că viaţa este un cerc, formată din permutări de semicercuri, ce se succed, pentru a descrie ciclurile umane. Doar cunoscând acest proiect de sistem filosofic, construit prin îmbinarea unor idei animiste şi evoluţioniste, rămas însă în stare embrionară, înţelegem importanţa pe care Macedonski o dă cugetării poetice. Astfel se limpezesc o serie de afirmaţii din articolele teoretico-literare, programatice, precum finalul celui intitulat „Simţurile în poezie": „Poezia nu este în om, ci în afară de el./ Poezia este senzaţiunea directă./ Cugetarea nu este decât un produs al ei./ Cuget, sunt om./ Simt, sunt poet"[17]. Rezultă că poezia oferă o conectare necesară şi specifică la legile universale, şi numai prin intermediul ei putem intui marea circularitate a vieţii.

Macedonski dă dovadă de o extraordinară flexibilitatea a gândirii. Extrage din sistemele de cunoaştere existente ideile ce-i servesc la propria concepţie, în centrul căreia se află un mod poetic de a fi, de a locui în armonie cu natura şi, pe cât posibil, cu lumea, pe care o resimte ca fiind pervertită, de unde şi întreaga sa revoltă socială, mizantropia de care aminteam mai sus. Natura îi oferă poetului adevăratul univers compensatoriul şi dinspre legile apriorice ale acesteia aşteaptă impunerea adevărului. Cu cât îşi cunoaşte mai bine locul în natură, cu atât intră mai mult în determinismul universal, subtil, adică pe principala orbită a vieţii, pe cercul ei superior, care comunică atât cu cercurile şi semicercurile de la suprafaţă, cât şi cu cele mai apropiate de nucleu, de suflet şi de divinitate.

Pe acest fond, trebuie să fie conştientizată şi recunoscută autonomia gândirii estetice, în general, şi a poeziei, în particular. Macedonski s-a angajat în acest proiect, sub diferite forme, apropiindu-se mai mult decât şi-a imaginat de Maiorescu. A operat, la fel ca autorul primelor Critice, o disociere între principalele sfere ale cunoaşterii: „Poezia nu este ce crede obştea, căci ea nu este nicio declaraţiune de dragoste, niciun episod al unei vieţi puse în versuri, când mai bune, când mai rele, nicio sforăire patriotică cu Tisa, cu Nistru şi cu Traian, nici decepţionism social, de împrumut sau nu, nici teză filosofică sau ştiinţifică, nicio nomenclatură botanică, ori

[14] *Ibidem*, p. 100.
[15] *Ibidem*, p. 101.
[16] *Ibidem*, p. 102.
[17] *Ibidem*. 90.

mineralogică şi nici nuvelă sau articol de ziar”[18] (în „Despre poezie”, 1895). Principiile coincid, fără îndoială, cu cele formulate de Titu Maiorescu în O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, dar, cu toate acestea, între cei doi a existat o ruptură ireversibilă.

Macedonski formulează aceste idei cu trei decenii după Maiorescu, dar ele se impuneau în continuare. Perspectiva modernă nu câştigase prim-planul, nici nu începuse propriu-zis în lirică, doar în critică, prin însuşi Maiorescu, şi proză, cu precădere prin Slavici. Ce era, totuşi, poezia pentru autorul volumului Excelsior? Sub forma sa poetică, răspunsul se dovedeşte unul extrem de complex: „Fiică a entuziasmului pentru tot ce este frumos, cerul albastru presărat cu lacrimi de safir şi diamant îi este mantia regală. Inima ei este senzaţiune delicată dar adâncă şi continuă. [s.n.]/ Într-un cuvânt, a cugeta nu este a fi poet. Este a fi cugetător. A fi poet este a simţi./ Reprezentarea acestei simţiri prin un mod de exprimare special – acel al imaginaţiei, al coloarei şi al armoniei – este singura şi adevărata poezie”[19]. Autorul Nopţilor şi al Rondelurilor, dar şi al noilor teoretizări ale poeziei de la finalul secolului al XIX-lea procedează întocmai ca un om de ştiinţă pentru a revendica şi impune autonomiei: îi identifică un obiect propriu şi îi recunoaşte un limbaj specific, imanent. Simţirea şi senzaţiunea pe care o produce şi prin care conectează la real „e adâncă şi continuă”, după cum am semnalat prin subliniere, deci nu este un moft, o deprindere conjuncturală, o practică temporară. Necesită un fel de a fel, pentru că prin ea intuim circularitatea şi consecinţele sale, dacă ne întoarcem la axiomele sistemului. Şi numai prin poezie dăm seama de ele şi le textualizăm.

Ideile exprimate în textele teoretice nu mai par, în atare condiţii, doar nişte convenţii, importate, în diferite grade de asimilare, din revistele străine, belgiene şi franţuzeşti, cu precădere. Sunt rodul unor meditaţii ce l-au condus spre rezultate analoage. Chiar dacă meditaţiile au fost declanşate de lecturi, argumentul gândirii organice rămâne valabil.
Panteismul modern al lui Macedonski a fost subestimat de criticii literari. Asta şi pentru că n-a fost pus în relaţie cu sistemul de gândire al scriitorului, eclectic, dar coerent, idealist, dar narativizat modern. Cum defineşte scriitorul, în Poezia viitorului, simbolismul? Prin relaţia textelor subsumate acestui curent cu natura: „Precum se vede, simbolismul este apropiat de natură fiindcă el, pentru a ne sugera idei, procedează întocmai ca dânsa, cu alte cuvinte, fiindcă ne înfăţişează una sau mai multe imagine ce se transformă la urmă în cugetări” (în „Poezia viitorului”)[20]. Prin urmare, poetul simbolist este un hermeneut al acestor imagini care, prin recurenţă, devin semne şi idei. Le fel descrie şi instrumentalismul, cu menţiunea că în loc imaginilor se află sunetele, invocând relaţia dintre sunetele reprezentate prin litere şi stările emoţionale umane.

Aşadar, gândirea macedonskiană ni se revelează ca un sistem organic, circular, în care principalele elemente comunică între ele, oferind sugestii, corespondenţe şi texte prin care să cunoaştem, pictural şi muzical, coordonatele şi ciclurile principale ale naturii şi ale vieţii. În această ordine de idei, „Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagine, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii”[21]. Numai aşa putem percepe ceva din acea jumătate a realului care scapă raţiunii.

În felul acesta poeziei trebuie să i se confirme autonomia şi locul în planul general al cunoaşterii: „Din datele definiţiunii, rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior şi că tinde a se deosebi de proză, de elocvenţa vulgară ce impresionează pe ignoranţi, de succesele de bâlci ale antitezei, şi că şi-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, un limbaj în care se simte în largul ei, şi pe care burghezimea sufletelor, neariparte către aristocraţia în arte, nu va ajunge – din fericire pentru poezie – să-l înţeleagă niciodată”[22]. E cât

[18] *Ibidem*, p. 87.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*, p. 83.
[21] *Ibidem*, p. 84.
[22] *Ibidem*.

se poate de evidentă critica adusă retoricii romantice, respectiv o atitudine elitistă, poezia nefiind chiar pentru toată lumea. Dar altceva trebuie reţinut de aici, ideea unui „limbaj propriu", care o diferenţiază.

Muzicalitatea duce, din perspectiva lui Macedonski, la idee, deci nu este vorba despre o muzică oarecare, ci despre aceea care are acest atribut şi poate îndeplini această funcţie. Transpare de aici concepţia pitagoreică a muzicii sferelor, care se resimte atât la nivel cosmic, cât şi în natură. Ea este concentrată în forma sonetelor, pe care, cu puţin efort imaginativ, specific receptării estetice, le putem imagina şi percepe care pe nişte secvenţe muzicale sferice, de sine stătătoare, autosuficiente, monadice. Tehnica refrenului nu ţine numai de retorică, ci şi de structurarea de profunzime a poemului, respectiv, de concepţia despre artă a autorului.

Astfel, artele poetice macedonskiene susţin ideea artei pure, în care obiectele, fenomenele şi acţiunile capătă o consistenţă ontologică specială, specifică. Dintre cele mai relevante în acest sens este Rondelul cupei de Murano: „Nu e de aur: e de raze./ O-ntind grifonii ce-o susțin./ E dătătoare de extaze,/ Cu ea-n onoarea ta închin.// În scânteierea-i de topaze/ Cuprinde-al nemuririi vin./ Nu e de aur: e de raze./ O-ntind grifonii ce-o susțin./ E arta pură, fără fraze,// E cerul tot de soare plin./ Talaze largi, după talaze,/ E sufletescu-avânt deplin,/ Nu e de aur: e de raze". Textul surprinde aici o transmutaţie alchimică a obiectelor şi stărilor în raze de lumină, obiectualizată atât cât să susţine simbolul cupei din care se bea pentru setea de cunoaştere, pentru dezideratul Excelsior! – probabil cel mai puternic dintre simbolurile universului macedonskian.

Muzica este sugerată în mai multe feluri şi pe diferite niveluri ontologice. În Rondelul rozelor din Cişmigiu, muzica e intrinsecă naturii, constituind unul dintre modurile acesteia de a stăpâni lumea, prin sincretismul obţinut din puternicele imagini al invaziei de roze: „De flăcări, de aur, pembe, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde,/ De bolți agățate, pe ziduri urcate,/ Și printre frunzișuri de pomi ce le-ascunde.// Pe ritmuri persane în strofe-așezate,/ Melodic, coloarea, coloarei răspunde... –/ De flăcări, de aur, pembe, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde.// Un neamț a fost magul grădinii uitate./ Răpit fu de visul cu tainice unde,/ Și dându-le viață ce-n suflet pătrunde,/ Lăsatu-le-a-n urmă, în roze-nchegate,/ De flăcări, de aur, pembe, argintate". Aici apare şi sugestia orientalismului, ce va deveni un laitmotiv, Macedonski accesând, în felul acesta, simbioza specifică din culturile asiatice dintre imagine şi sunet.

În schimb, în Rondelul florilor de lună se trimite la unul dintre iconurile muzicii clasice, textul preluând, astfel, prin forţa sugestiei, ceva din ritmurile compoziţiilor lui Mozart: „Flori de lună ce s-agață/ Schimbă apa în brocart;/ Printre frunze prinde viață/ Câte-un cântec de Mozart.// Spre Saint-Cloud, ce doarme-n față,/ Val de val se duce spart;/ Flori de lună ce s-agață/ Schimbă apa în brocart.// Peste-a Senei verde față/ Dulci și lungi fiori se-mpart,/ Și de țărmi ce se răsfață,/ Când corăbii se despart,/ Flori de lună se agață". Memoria cititorului cultivat poate declanşa în momentul lecturii amintirea concretă a unei secvenţe muzicale datorită acestor inserţii.

3. Concluzii

Fără să se constituie ca o temă literară propriu-zisă în opera lui Macedonski, cercul este prezent în structurile de profunzime ale textelor. Scriitorul percepe circularitatea timpului ca pe una dintre legile fundamentale ale universului, căreia nu i se poate sustrage, dar căreia caută să-i cunoască şi să-i sublimeze puterea regeneratoare, prezentă în ciclurile naturii. Acest aspect este cel mai evident, după cum am reliefat, în poemul Noaptea de mai, dar se observă şi în multe alte texte. Printre textele publicistice ale lui Macedonski am identificat şi schiţa unui proiect filosofic, singurul în care afirmă că întreaga materie şi viaţa au, în fond, o formă circulară, imaginând totul sub forma unei succesiuni de semicercuri ce se permută încontinuu. Perspectiva animistă şi evoluţionistă din această încercare se concretizează prin câteva idei în

textele teoretice şi programatice despre poezia viitorului, oferindu-ne o perspectivă nouă şi asupra muzicalităţii. Prin muzică, Macedonski obţine, în Rondeluri, o formă literară regulată – în sens euclidian, fiecare text comportându-se ca nişte cercuri monadice.

BIBLIOGRAPHY:

1. Boldea, Iulian, „Romantism şi simbolism în poezia lui Alexandru Macedonski", în revista Limba română, nr. 7-9(145-147), 2007.
2. Bote Marino, Lidia, Simbolismul românesc, Editura Aius, Craiova, 2009.
3. Călinescu, G., Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Ediția a II-a, Prefață de Al. Piru, Ed. Minerva, București, 1986.
4. Paul Cernat, Vase comunicante. (Inter)feţe ale avangardei româneşti interbelic, Iaşi, Editura Polirom, 2018.
5. Cioculescu, Şerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, Istoria literaturii române moderne, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1971.
6. Davidescu, N., Aspecte și direcții literare, Prefață de prof. univ. dr. Marin Beșteliu, Ediție critică, note, index de autori de Cătălin Davidescu, Ed. Aius, Craiova, 2010.
7. Friedrich, Hugo, Structura liricii moderne, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
8. Lovinescu, E., Istoria literaturii române contemporane. Evoluţia poeziei lirice, Bucureşti, Editura Ancora, 1927.
9. Macedonski, Al., Poezii, Bucureşti, Editura Corint Educaţional, 2015.
10. Macedonski, Alexandru, „Cugetări filosofice", în vol. Opere III. Publicistică (Literatorul. 1880-1919), Ediţie alcătuită de Mircea Coloşenco, Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă şi Editura Univers Enciclopedic, 2007.
11. Manolescu, Nicolae, Despre poezie, Editura Aula, Brașov, 2002.
12. Manolescu, Nicolae, Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
13. Molcuț, Zina, Simbolismul european, vol. I-III, studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Ed. Albatros, București, 1983.
14. Petică, Ștefan, Opere IV. Scrieri critice, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2019.
15. Raymond, Marcel, De la Baudelaire la suprarealism, Traducere de L. Dimov, studiu introductiv de M. Martin, Univers, 1998.
16. Scarlat, Mircea, Istoria poeziei româneşti, vol. 1-3, Editura Teleormanul Liber, 2004.
17. Tieghem, Philippe Van, Marile doctrine literare în Franţa, Traducere de Al. George, Univers, Bucureşti, 1972.
18. Vianu, Tudor, Scriitori români, în Opere, vol. 2, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.
19. Zamfir, Mihai, Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române, vol. 1, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2011.

MIRIAM KORBER BERCOVICI: THE DIARY AS AN OBJECT OF CULTURAL MEMORY

Carmen-Ancuţa Morari
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Writing out of a „duty to remember" has become a common practice in recent years, and literary representations of the Second World War are now perceived not as isolated events in their historicity, but rather as phenomena that have marked the history of humanity and can, as such, be the object of study and reflection. The texts of Holocaust survivors are vestiges of the history of a painful past, common to all humanity. Occupying a privileged place among autobiographical writings, victims of racial politics record in their diaries, both before and during deportation, some diarists even preferring to record the experience later, after the facts have been consummated. All these pages are marked by the desire to fight against forgetting, to resist and bear witness, not to punish, but to make the evil known to posterity, for history and collective memory. The present study examines the diary of Miriam Korber (Bercovici), focusing on the reactions of the Jewish teenager, triggered by the anti-Semitic laws imposed by the Romanian state and their effects: terror, discrimination, deprivation of rights, persecution and deportation to Transnistria. With the increased interest in the history of mentalities, fueled by the paradigm shifts brought about by memory theories in cultural studies, the diary becomes important for the connection between text and cultural context, between the diarist and the social environment. In this sense, using Jan Assmann's theory of cultural memory, the diary of the teenager from Bukovina can be understood as part of the material culture of Romanian fascism, as a literary „artifact" intended to provide a clear cultural-historical perspective on the persecution of Jews in Eastern Europe.

Keywords: Miriam Korber (Bercovici), diary, antisemitism, cultural memory, Transnistria, genocide, romanian fascism

Ne aflăm într-o perioadă în care puțini martori ai celui de-al Doilea Război Mondial au rămas în viață. În această „eră a comemorării" este urgent să ne amintim de cei care, prin mărturiile lor, au lăsat un testament despre dictaturile totalitare, mai precis despre ideologia național-socialistă. În ciuda trecerii timpului, odioasele experimente ale politicilor totalitare din secolul trecut impactează prezentul în care trăim. Numeroasele lucrări care se reeditează sau se scriu, memorialele și muzeele sau alte forme de comemorare ne amintesc zilnic de impactul persecuției evreilor, dar și de violența care continuă să existe în întreaga lume. Studiile posmemoriei inițiate de Marianne Hirsch încearcă să restabilească importanța lucrărilor realizate de supraviețuitori, dar și de generațiile ulterioare. Aceste lucrări spun povești (post)traumatice și strigă după recunoaștere.

Potrivit literaturii de specialitate, memoria publică despre Holocaustul românesc este „în construcție"[1], dominând o perspectivă minimalizatoare sau negaționistă. Existând o percepție distorsionată , o „miopie mnemonică"[2] despre această tragedie a celui de-al Doilea Război Mondial, scrierile despre trecutul traumatizant devin indispensabile pentru cunoașterea memoriei în România. Pentru Jan și Aleida Assmann, memoria culturală este un conglomerat de semnificații retrospective care se transmit prin diverse practici de comunicare simbolică, de

[1] Alexandru Florian (ed.), *Memoria Holocaustului din România în perioada postcomunistă*, București, Editura Curtea Veche, 2018.
[2] Ana Bărbulescu, „Etnocentrism şi miopie mnemonică" în *Memoria Holocaustului din România în perioada postcomunistă*, Alexandru Florian (ed.), Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2018.

la ritualuri și instituții, la scrieri și artefacte materiale[3]. Toate acestea stimulează sau schimbă identitatea colectivă. Scrierile oamenilor din trecut, alături de obiectele sale personale reprezintă după cei doi cercetători „figuri ale amintirii" care restituie imaginea lor din trecut. Pentru Pierre Nora, acestea sunt „locuri ale memoriei"[4], adică simboluri care conectează obiectele materiale sau spațiile fizice cu semnificații culturale și emoții.

În această cultură a amintirii un rol dominant îl au scrierile confesive, adevărate acte de rezistență și de sfidare, acestea reușind să redea atât istoria colectivă, cât și criza interioară a martorilor.

Dintre speciile de frontieră care au în prim-plan subiectul și trecutul acestuia, un loc aparte îl ocupă jurnalele, Alain Girard semnalând legătura care există între practica diaristică și contextul social-politic: „jurnalul este inseparabil de circumstanțele de timp și de loc în care a apărut și s-a dezvoltat. Este un martorcare poate fi chestionat, pentru a înțelege mai bine epoca"[5]. Comparând mai multe scrieri de graniță, în studiul său monografic despre jurnalele Holocaustului, Alexandra Zapruder pune în relief unicitatea acestor caiete constituite din fragmente incomplete și neterminate"[6] care reușesc să oglindească parțial și criza interioară acută, traversată de eul jurnalier. Diferența poate fi explicată de faptul că, cel mai adesea, jurnalele sunt scrise simultan sau imediat după ce un eveniment s-a petrecut. Emoția este și ea imediat capturată și încapsulată în pagina jurnalului, lăsând impresia de a fi un testimonial sincer. Scris aproape concomitent cu evenimentele, jurnalul e precum o fotografie care surprinde brusc gândurile și sentimentele autorului în momentul scrierii.Vocea care răzbate în scrierea discontinuă are capacitatea de a chema „eul" cititorului și de a-i anunța responsabilitatea pe care o are mai departe.

Jurnalele scrise sub regim totalitar au fost interpretate diferit, fiind analizate ca arhive ale memoriei, opere literare, cronici sacre, dovezi incriminatorii sau artefacte culturale. Diariștii au scris în jurnale pentru a-și conserva mai ales libertatea interioară și identitatea. Cele mai multe pagini descoperite dezvăluie punctul de vedere al subiecților persecutați și strategiile compensatorii la care au recurs pentru ca viața lor să funcționeze din nou. Jurnalele celui de-al Doilea Război Mondial sunt mărturii rare și emoționante despre captivitate, solidaritate și rezistență. Ele nu sunt simple relatări sau rapoarte, cum le vede James Young[7], aceste scrieri, intime sau extime, redau evenimente marcante din viața politică, la care diaristul a fost martor sau despre care a auzit, dar și strigătul interior al ființei asuprite care răbufnește doar într-un loc ascuns din lagăr sau ghetou. Astfel, ele au aspectul unor reportaje, dar și al unor solilocvii autentice care revelează *eul profund*, așa cum o arată și Amos Goldberg: „majoritatea textelor autobiografice scrise în timpul Holocaustului, fie sub formă de jurnal, fie ca memoriu, îmbină ambele perspective, perspectiva istorică, documentară și perspectiva autobiografică intimă, tipică jurnalului, fiecare susținând-o pe cealaltă."[8]. Ideea este remarcată înainte și de exegeta Béatrice Didier, care observă la nivel tematic al textului diaristic „o dialectică între interior și exterior "[9].

---

[3]Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; Jan Assmann*, Memoria culturală. Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice*, Iași, Editura Universitatii Alexandru Ioan Cuza, 2013.

[4] Pierre Nora și Lawrence D. Kritzman (ed.), *Realms of Memory. The Construction of the French Past, Volumul I, Conflicts and Divisions*, traducere în limba engleză de Arthur Goldhammer, New York, Columbia University Press, 1997.

[5] Alain Girard, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. XX.

[6]„broken and unfinished fragments"; Alexandra Zapruder, *Salvaged Pages: Young Writers' Diaries of the Holocaust*, Londra, Editura Yale University Press, 2002, p. 10.

[7] James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 25 .

[8] „most of the autobiographical texts written during the Holocaust, whether in diary form or as a memoir, combine both perspectives, the historical, documentary perspective and the intimate autobiographical perspective, typical of the diary, which also sustain one another" ; Amos Goldberg, *Trauma in First Person*, Bloomington, Indiana University Press, 2017, p.13.

[9] Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, Editura Presses universitaires de France, 2002, p. 135.

O categorie specială a literaturii testimoniale o reprezintă scrierile confesive aparținând copiilor și adolescenților, arată Alvin Rosenfeld în lucrarea *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*: „jurnalele Holocaustului scrise de copii sau adolescenți par să constituie un subgen distinctiv al literaturii încarcerării”[10]. Analizând același subiect, în antologia *We Are Witnesses*, Jacob Boas, subliniază capacitatea evreilor de a-și menține speranța, umanitatea și a se împotrivi asupritorilor: „Jurnalele adolescenților evrei exprimă angoasa unei întregi generații. Citindu-le, totuși, m-a impresionat ambiția tinerilor de a face ceva din ei înșiși, rezistența și mintea strălucită. [...] au continuat să viseze și să meargă mai departe, pregătindu-se să-și croiască un drum în lume”[11]. „Jurnalele de criză”[12] ale victimelor asuprite de regimurile totalitare împărtășesc același mesaj:„ evreii, fără pământ și fără patrie, au supraviețuit de-a lungul istoriei ca „popor al memoriei” [13].

Cu ocazia unei ședințe de Cabinet din vara anului 1941, generalul Ion Antonescu afirma: „Cu riscul de a nu fi înțeles de unii tradiționaliști care mai pot fi printre dv., eu sunt pentru migrarea forțată a întregului element evreiesc din Basarabia și Bucovina, care trebuie zvârlit peste graniță… Veți fi fără milă cu ei… Nu știu peste câte veacuri neamul românesc se va mai întâlni cu libertatea de acțiune totală, cu posibilitatea de purificare etnică și revizuire națională… Este un ceas când suntem stăpâni pe teritoriul nostru. Să-l folosim. Dacă este nevoie, să trageți cu mitraliera. Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari… Îmi iau răspunderea în mod formal și spun că nu există lege”[14]. Astfel, la începutul lunii septembrie au început deportările evreilor din Basarabia și Bucovina. Destinația era Transnistria, situată între râul Nistru la vest și râul Bug la est, în sud-vestul Ucrainei, un ținut controlat de germani, dar administrat de români. În urma acestor evacuări forțate unii au murit pe drum, în vagoanele de vite aglomerate sau traversând Nistrul, iar alții și-au găsit sfârșitul mai târziu din cauza condițiilor extrem de dure. Cei mai rezistenți au fost distribuiți în ghetouri, în peste o sută de localități.

Printre deportați se află și Miriam Korber, o liceancă evreică, născută pe 11 septembrie 1923, în Câmpulung Moldovenesc. Evacuarea are loc în toamna anului 1941, familia Korber împărtășind același destin cu celelalte familii din sudul Bucovinei. Rătăcirea pe tărâm străin va dura până în mai 1944, când se întoarce acas. Manuscrisul original, scris în limba romană cu creionul, se găsește la Muzeul Holocaustului din Washington.

În micul bagaj care îi este permis printre străini, aceasta păstrează și un caiet cartonat primit în dar. În loc să scrie poezii, cum spera inițial, tânara diaristă va lua notițe despre istoria personală a familiei sale, dar și a comunității evreiești în care trăia. Paginile ei vorbesc despre o istorie a unui exil forțat în stepele ucrainiene, unde foamea, boala și frigul sunt cei mai aprigi dușmani. Maturizarea forțată a lui Miriam Korber începe odată cu deportarea și se intensifică pe parcursul drumului. Prima destinație temporară este localitatea Atachi din Basarabia, locul unde începe lumea celor mai puțini norocoși. Lăsând în urmă România după câteva zile, familia Korber poposește în Ucraina, în Moghilev, ghetoul care-i va răpi bunicii din partea tatălui. Cea din urmă stație a periplului obositor este Djurin, un „ghetou bun”, care îi confiscă trei ani din viață. După un an petrecut printre străini, diarista a înțeles unde se află: „Ucraina...acest cuvânt

[10]„diaries of the Holocaust written by children or young adolescents seem to constitute a distinctive subgenre of the literature of incarceration”; Alvin H. Rosenfeld, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Indiana, USA, Editura Indiana University Press, 1980.

[11] „The diaries of Jewish teenagers spell out the anguish of an entire generation. Reading them, however, I was struck by the youngsters' ambition to make something of themselves, their resilience and high-mindedness. [...] Yet, they kept on dreaming and moving forward, preparing to make their way in the world”; Jacob Boas, *We Are Witnesses, Five Diaries of Teenagers Who Died in the Holocaust* , New York, Editura Henry Holt and Company, 2009, p. 7.

[12] Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 143

[13] „the Jew, long landless and stateless, have survived throughout history as a «people of memory»” ; Pierre Nora, *Realms of Memory The Construction of the French Past of memory*. *Symbols* ,Volumul III , traducere de Arthur Goldhammer, New York, Columbia University Press , 1997, P.XII

[14] *Raport final*, Comisia Internațională pentru studierea Holocaustului, Iași, Editura Polirom, p.126.

are pentru mine azi un înțeles cu totul nou. În el e cuprins frigul, vântul crud, foamea și toată murdăria în mijlocul căreia trăim și ne afundăm”[15].

La nivel tematic, jurnalul lui Miriam Bergovici acoperă o paletă variată. Subiectele sunt specifice literaturii încarcerării, de la evenimentele neobișnuite ale războiului, până la cele cotidiene, caracteristice vieții de ghetou din Transnistria[16]. Deși este o creație a revoltei în exil, persecutorii sunt vag amintiți, diarista încercând să redea o cronică fidelă a deportării și a stabilirii într-un teritoriu străin, consemnând evenimentele politice majore, declarațiile oficiale, condițiile de trai, relația cu restul comunității, dar și starea de spirit angoasantă de care nu se mai vindecă etc. În același timp, jurnalul ei oferă o imagine autentică despre efectele ghetoizării asupra unei evreice de origine română, la intersecția dintre adolescență și maturitate.

Din prefața cărții aflăm că practica jurnalului era binecunoscută de scriitoare încă de la treisprezece ani, când i-au fost descoperite consemnările într-un caiet obișnuit. Caracterul subversiv al acestora este prezent încă din 1936, când, printre notițele răzlețe, două cuvinte cheie atrag atenția ochiului vigilent al mamei, „comunism” și „Ana Pauker”. Practica avea să fie abandonată pentru câțiva ani, jurnalul fiindu-i confiscat, dar „un cadou deosebit”, un caiet cu coperți de piele menit să devină un album pentru amintiri, după moda vremii, va ajunge în bagajul modest pe care tânara îl ia cu el.

Preferința pentru clauza secretă a jurnalului este subliniată încă din primele pagini ale prefeței: „am dorit să țin un jurnal căruia să-i pot povesti ce nu puteam spune cu voce tare nici părinților și nici chiar celor mai buni prieteni”[17]. Astfel, primul rol al jurnalului este cel de confident, de prieten de încredere, iar paginile scrise devin sanctuarul care tăinuiește sentimentele și temerile fetei. În vremuri tulburi, scopul inițial al caietului se schimbă și primește alte două funcții: nevoia de a documenta evenimente pentru posteritate și încercarea de a găsi alinare în viața dură din ghetou. În studiul *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation,* James Young semnalează nevoia celor persecutați de a-și arhiva amintirile prin scris: „Când supraviețuirea și nevoia de a depune mărturie devin unul și același dor, acest impuls disperat de a depune mărturie nu poate fi subestimat”[18]. Cu gândul la privirea generațiilor următoare, în 13 iunie 1942, Mimi Korber notează:„azi trebuie să scriu; nu mă îndeamnă muza, dar trebuie să consemnez evenimentele, căci cine știe dacă voi avea vreodată ocazia să le povestesc. Poate că le va găsi cineva și le va citi”[19]. Speranța alternează cu frica și cu dorința de uitare, așa cum scrie în 15 iulie, 1942, după un an în Ucraina: „Știu că e fără rost tot ce scriu. Nimeni nu va citi ce am scris, iar eu, dacă voi scăpa cu viață de aici, voi arunca în foc tot ce îmi va aduce aminte de timpul blestemat petrecut în Djurin”[20]. Cea de-a doua funcție, specifică și ea scrierilor memorialistice, e analizată de exegeta Rachel Brenner: „the act of writing a diary transcended the need to record for historical purposes or to testify, and became a form of emotional support, a rescue from despair”[21]. Trăind într-un ghetou ucrainean rudimentar, liceanca din Câmpulung Moldovenesc nu

[15]Miriam Korber-Bercovici, *Jurnal de ghetou*, Editura Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România „Elie Wiesel”, Curtea Veche, București, 2017, p.48.

[16] Lipman Kunstadt, un evreu român din Rădăuți, a lăsau un alt jurnal despre ghetoul transnistrean, scris în limba idiș. La fel ca jurnalul lui Miriam Korber, cele 400 de pagini dactilografiate ale lui Kunstadt acoperă majoritatea subiectelor legate de viața din ghetou; Dalia Ofer, Sarah Rosen, „An Account from Transnistria: The Diary of Lipman Kunstadt, a Social Critic from Within ” în *Beyond Camps and Forced Labour Proceedings of the Sixth International Conference*, Suzanne Bardgett, Christine Schmidt, Dan Stone (ed.), Londra, Palgrave Macmillan, 2020, p.50.

[17] Miriam Korber-Bercovici, *Jurnal de ghetou*, Editura Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România „Elie Wiesel”, Curtea Veche, București, 2017, p. 9.

[18]„“When survival and the need to bear witness become one and the same longing, this desperate urge to testify in narrative cannot be underestimated.; ” James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 17.

[19] Miriam Korber-Bercovici, *op.cit*., p.79.

[20] *Ibidem*, p.87.

[21] Rachel Feldhay Brenner, *Writing as Resistance: Four Women Confronting the Holocaust*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997, p. 135.

descoperă prietenia autentică, jurnalul devenind spațiul în care se refugiază pentru a-și regla emoțiile. Scrisul e terapeutic, amintește autoarea în prefața jurnalului: „mereu reveneam când stările mele de deznădejde [...] se accentuau și nu reușeam să mă liniștesc atfel”[22]. Existau și momente în care nu reușea să se exprime. În 20 martie 1943, după cinci luni de pauză în jurnal, scrie: „ceva mă reținea să mă destăinuiesc, să mă spovedesc aici [...]Câtă nevoie aveam de tine, jurnal drag!”[23].

Prima notiță a adolescentei este înregistrată în 4 noiembrie 1941. Aflându-se de o lună în ghetou tânăra evreică își amintește vestea, panica și pregătirile pentru deportare: „Cine și-ar fi închipuit că voi inaugura acest caiet[...]în această situație. Când Bondy mi l-a făcut cadou, erau alte vremuri, dar acum?!!! Joi se-mplinesc 4 săptămâni de când la 09:30 seara, tata a venit cu vestea groaznică a evacuării”[24]. După primirea ordinului de evacuare, familia Korber împreună cu ceilalți evrei, își pregătesc minimum necesar acceptat în această călătorie forțată: bani, obiecte de uz casnic și câteva piese vestimentare. Pregările pentru plecare se petrec în suferință :„Plânsete, jale, împachetat, fiert, totul una-n alta, fără cap și coadă”[25]. Pierderea bunurilor materiale reprezenta un alt atac la adresa identității și al stimei de sine. În momentul deportării evreii au fost nevoiți să lase totul în urmă. Imaginea părăsirii casei e coșmarescă: drumul spre gară e anevoios, plin de căruțe cu saci, iar oamenii de toate vârstele sunt disperați cu gândul vor fi expulzați din spațiul în care s-au născut. Asemenea unor animale, evreii sunt transportați cu „vagoane care transportă, de altfel, caii”[26]. Destinația exilului era necunoscută, deși existau unele zvonuri, iar condițiile sunt barbare: „38 de persoane într-un vagon, printre care patru bătrâni peste optzeci de ani și un copil paralizat.[...]În închipuirea noastră și după cele spuse, plecam spre o localitate în fundul Basarabiei, Atachi, se zicea că vom fi colonizați și vom avea un mijloc de trai”[27].

În „bejenie”, afirmă diarista, condițiile erau inumane și resursele limitate. Prima destinație a exilului este Atachi, unde familia petrece câteva zile. Peste 100 de deportați ocupă casele și, din lipsă de spațiu, stau câte treizeci într-o odaie. Înfățișarea locuințelor anunță calvarul politicii antisemite: „Toate sunt distruse, fără acoperiș, uși și ferestre, casele evreilor omorâți, căci pe fiecare zid erau scrise cu cărbune numele celor uciși”[28]. Ideologia fascistă, prin puterea agresivă pe care a exercitat-o, a cauzat experiențe diverse corpului, în urma căruia omul a rămas fragil. Hăituirea, pierderea caselor și a obiectelor personale, înfometarea, deportarea, mizeria trupului, lipsa odihnei și a somnului, insultele ș.a. sunt doar câteva dintre încercările care fac din corpul celor marginalizați o categorie vulnerabilă. Notițele iau forma unui reportaj alarmant atunci când fata cea mare a familiei Korber surpride dezumanizarea celor întâlniți care par biete corpuri umilite, obosite, rănite sau cadavre: „la Atachi am văzut ce înseamnă mizerie omenească. Am văzut oameni fără chip omenesc, am văzut copii cu ochii umflați, picioare degerate mânuțe neputincioase: mame cu copii morți în brațe, bătrâni, tineri înveliți în zdrențe: erau evreii din lagărul Edineț. Alungați din urmă, cu microbul tifosului în ei, plini de păduchi[...]au năvălit în Atachi, fără drept de-a putea poposi aici”[29]. Din pricina condițiilor neomenești, familia se mută într-o fostă sinagogă, dar riscul infestării cu păduchi îi forțează să găsească alt refugiu. La finalul săptâmânii, traversează cu barca Nistrul până în Ucraina, la Moghilev, al doilea ghetou. România este lăsată în urmă și familia Korber cunoaște alte greutăți. Condițiile de cazare sunt mizerabile și banii lor au altă valoare: „banii pe care i-

[22] Miriam Korber -Bercovici, *Prefață*, op.cit., p. 11.
[23] Miriam Korber-Bercovici, *op.cit*, p.99.
[24] *Ibidem,* p. 16.
[25] *Ibidem*, p. 16.
[26] *Ibidem*, p.17.
[27] *Ibidem*, p.18.
[28] *Ibidem,* p. 18
[29] *Ibidem*, p.18

am schimbat aveau o valoare de 10% din cea reală”[30]. Obișnuită cu anumite privilegii în țara natală, fata observă cu un ochi critic situația ucrainienilor: „cultura, nu că nu s-a dezvoltat în Ucraina în ultimii 20 de ani, ba chiar s-a întors cu 100 de ani. După starea closetelor se cunoaște nivelul de cultură”[31].

În acest spațiu necunoscut, frica, emoția care distrugea încet fiecare evreu hăituit, era prezentă în orice moment, atât ziua, când panica creștea la auzul cuvântului „lagăr”, dar în special după apusul soarelui. Diarista surprinde disperarea celor care traversau Nistrul și erau prinși și pedepsiți: „Nopțile sunt groaznice la Moghilău [...]Țipete jalnice, plânsete de mame, copii pierduți de familie, vaiete în cor[...]împușcăturile răzlețe ale soldaților făceau să crească panica”[32]. În acest oraș înapoiat, oamenii în vârstă sunt comasați într-un azil improvizat, fiindule interzis să meargă mai departe. După separarea de bunici, familia Korber și alți evrei se îndreaptă cu un camion german spre ultimul ghetou, unde vor sta trei ani. Tânăra scriitoare vede în Djurin o localitate înapoiată care n-a reușit să se schimbe în cei 23 de ani de comunism: „Totul a rămas așa cum cred c-a fost cu 200 de ani în urmă și noi am picat în mijlocul acestui putregai”[33].

În Djurin se confruntă cu înghețul. Era frig ca într-un beci, consemnează protagonista în 3 ianuarie 1942: „-38° C frig. E imposibil să ieși până afară și-n casă e frig că trebuie să stai cu paltonul. Ieri-seară am stat în palton chiar și când am împărțit supa. Era așa de frig că nu se vedea nimic din cauza aburului”[34].

Foamea reprezintă un alt laitmotiv al jurnalului. Procurarea alimentelor și pregătirea mesei ocupă pasaje numeroase în mai multe înregistrări. Alimentația este la limita subzistenței, fiind compusă din cartofi, fasole, mămăligă și terci. În studiul *A Cultural History of Food in the Modern Age*, Amy Bentley arată că alimentația este legată în mod inerent de realitatea noastră socială și culturală. Ea provoacă emoții, de la fericire la dezgust: „mâncarea joacă un rol în aproape fiecare zonă care este importantă pentru viața noastră: de la ritualurile vieții de zi cu zi, activitățile de petrecere a timpului liber și plăcerea estetică, la politică și guvernare, război, schimburi sociale și comerț.”[35]. Cu prilejul vizitei unei localități vecine, Morava, tânăra consemnează fericirea instalată pe chip după primirea unor castraveți murați: „Am mâncat atunci o bucată de pâine cu un castravete, cu o poftă cum n-am mâncat acasă prăjitura cea mai fină”[36]. Jurnalul a devenit un loc de înregistrare a frustrărilor legate de alimentație. În jurnalele Holocaustului, niciun diarist nu a trecut cu vederea acest subiect. Gândurile constante la mâncare, procurarea alimentelor și pregătirea mesei erau omiprezente în scrierile confesive și una dintre activitățile cele mai importante pentru cei deportați. La fel era și dorința:„numai la mâncarea de-acasă ne gândim, la prăjituri și la dulciuri”[37] , „aș mânca niște prăjituri sau ceva gras[...] sau cel puțin niște unt”[38]

Alexandra Zapruder analizează condițiile familiei Korber, odată stabilite în ultimul ghetou: „Miriam, ca și diariștii din alte ghetouri din Europa de Est, a descris raționalizarea alimentelor, grijile nesfârșite legate de prețurile ridicate ale proviziilor și ritmul alarmant cu care banii au dispărut. Nedreptatea generală a situației familiei Korber din Transnistria a fost exacerbată de exploatarea frecventă, cum ar fi tranzacțiile necinstite «în afaceri», în care

[30] *Ibidem*, p.21.
[31] *Ibidem*, p.23.
[32] *Ibidem,* p.24.
[33] *Ibidem*, p.63.
[34] *Ibidem*, p.40.
[35]„food plays a role in virtually every area that is important to our lives: from the rituals of daily life, leisure activities, and aesthetic pleasure, to politics and government, war, social interchange, and commerce.”; Amy Bentley, „Introduction”, în *A Cultural History of Food in the Modern Age*, Volumul 6, Amy Bentley, (ed.), Londra/New York, Bloomsbury Academic 2012, p.1.
[36]Miriam Korber Bercovici, *op.cit*., p.35-36.
[37] *Ibidem*., p.33.
[38] *Ibidem*, p.41.

ucrainenii locali stabileau prețuri mari pentru produsele necesare, precum alimente și medicamente, sau pur și simplu profitau de ele ori de câte ori se ivea ocazia”[39].

Adolescenta nu reușește să lege prietenii durabile cu cei de vârsta ei pentru că își dă seama destul de repede că nu are cu cine purta discuta. Înainte de primul Crăciun petrecut printre străini, cu prilejul vizitei Raiei și a Soniei, tânăra diaristă este dezamăgită: „Amândouă sunt [...]simple, groaznic de înapoiate și în purtări și în îmbrăcăminte. Aș dori să găsesc aici o fată deșteaptă cu care să pot vorbi și care să cunoască ceva din viața europeană, nu numai veșnic, numai U.R.S.S.”[40].

Inadaptabilitatea tinerei se datorează mai ales oamenilor de aici care sunt rudimentari și lipsiți de bun simț, notează în 18 decembrie, 1941: „Câd îi văd îmi vine să turbez. Cu galoșii lor mari, cu cizmele lor enorme, intră în casă ca la ei acasă, se-așază drept în pat[...]Trebuie să fac un efort de voință ca să pot sta cu ei”[41].

La finele lui iulie 1942, Miriam Korber se înscrie voluntar să lucreze în colhozul Satkovits alături de alte fete. Fiind lipsită de experiență i se repartizează o sarcină mai simplă: răritul tulinilor de floarea-soarelui și plivitul. Deși implica efort, tânăra se bucură de munca la fermă, de spațiul total nou, departe de casa străină din exil: „Totul părea așa de frumos[...]parcă am fi undeva, într-o țară care apreciază munca noastră, într-o țară în care suntem iubiți”[42]. Treptat primește sarcini mai grele, de pildă săpatul și culesul mazării. Experiența nu e lipsită nici de dezamăgiri: primește abia un sfert din rația de pâine promisă și este jefuită de o țărancă localnică. Întrerupe munca la fermă din cauza îmbolnăvirii de paratifos.

La finalul celor trei ani de înstrăinare se simte dezrădăcinată, înstrăinată și golită de fericire: „mi se scurg mizerabil cele mai frumoase zile din viață”[43]. Ultima înregistrare datează din 10 octombrie, 1943 și noutatea este trimiterea forțată a bărbaților la munca forțată, undeva lângă Odesa.

Spre deosebire de aspectele generice ale altor scrieri de graniță, jurnalul Holocaustului adăpostește o conștiință explicită a responsabilității care îl situează pe diarist în fața comunității sale. Jurnalul lui Miriam Korber-Bercovici este singura mărturie cunoscută a acestor evenimente scrisă în limba română. Analizând jurnalul în termenii lui Jan și Aleida Assmann, Miriam Korber, ca figură istorică, a fost transferată din domeniul arhivelor istorice și al memoriei comunicative păstrate de comunitatea evreiască autohtonă în domeniul public al memoriei colective[44]. Prin publicarea jurnalului în mai multe limbi, interviurile și emisiunile la care a participat, caietul acestei supraviețuitoare devine un loc al memoriei și un „bun public”[45].

[39] „Miriam, like diarists in other ghettos across Eastern Europe, described the rationing of food,the endless worries about the high prices of provisions,and the alarming rate at which money disappeared. The general injustice of the Korbers' situation in Transnistria was exacerbated by frequent exploitation, such as unfair “business” dealings, in which local Ukrainians charged high prices for such ne cessities as food and medicine or simply took advantage of them whenever the opportunity arose”; Alexandra Zapruder, *Salvaged Pages: Young Writers' Diaries of the Holocaust*, Londra, Yale University Press, 2002 p.246.
[40] Miriam Korber-Bercovici, *op.cit*., p.32.
[41] *Ibidem*., p.33.
[42] *Ibidem*, p.92.
[43] *Ibidem*, p.100.
[44] J. Assmann, *Cultural memory and early civilization*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
[45] Alexandru Florian, „Cuvânt înainte”, în *Jurnal de ghetou*, p.6.

BIBLIOGRAPHY:

1. Culley, Margo, *A Day at a Time: The Diary Literature of American Women from 1764 to the Present*, New York, Feminist Press, 1985.
2. Boas, Jacob, *We Are Witnesses: Five Diaries of Teenagers Who Died in the Holocaust*, New York, Henry Holt, 2009.
3. Brenner, Rachel Feldhay, *Writing as Resistance: Four Women Confronting the Holocaust*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997.
4. De Rougemont, Denis, *Jurnalul unei epoci, 1939-1946. Jurnal din două lumi*, Traducere din limba franceză de Emanoil Marcu și Vlad Russo, Editura Humanitas, București, 2018.
5. Didier, Béatrice, *Le journal intime*, Ediția a III-a, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
6. Goldberg, Amos, *Trauma in First Person*, Bloomington, Indiana University Press, 2017.
7. Korber-Bercovici, Miriam, *Jurnal de ghetou*, Editura Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România „Elie Wiesel", Curtea Veche, București, 2017.
8. Lejeune, Philippe, *On Diary*. Editat de Julie Rak, Honolulu, University of Hawaii Press, 2009.
9. Mallon, Thomas, *A Book of One's Own: People and Their Diaries*, Minnesota, Hungry Mind Press, 1984.
10. Rak, Julie, *Boom!: Manufacturing Memoir for the Popular Market*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013.
11. *Raport final*, Comisia Internațională pentru studierea Holocaustului, Editura Polirom, Iași,
12. Tahvonen, Eryk Emil. *The Crisis of Imagination: Representation and Resistance in Holocaust Diaries*, Saarbrucken, VDM Verlag Dr. Muller, 2008
13. Shapiro, Robert Moses (ed.), *Holocaust Chronicles: Individualising the Holocaust through Diaries and Other Contemporaneous Personal Accounts*, Hoboken, KTAV, 1999.
14. Shirley, Inda Starr. "Five Holocaust Diaries." PhD, Union Institute and University, 2004. http://search.proquest.com/pqdtglobal/docview/305050326/abstract/4EB7AD4C7CDA4777PQ/7.
15. Patterson, David. "Through the Eyes of Those Who Were There." *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 18 no. 2, 2004, p. 274-290. *Project MUSE*, https://muse.jhu.edu/article/171667.
16. Rosenfeld, Alvin H., *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
17. Young, James E., *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation,* Bloomington, Indiana University Press, 1988.
18. Zapruder, Alexandra, *Salvaged Pages: Young Writers' Diaries of the Holocaust*, Londra, Yale University Press, 2002.

CREATION AND CIRCULATION OF CONCEPTS AMONG MINORITIES

Kalinca-Andreea Velcsov
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The creation and circulation of concepts among minorities are fundamental processes for building identity and promoting their rights. These concepts function as a language of resistance and change, gradually influencing the wider society. Banat is a multicultural region where, over the centuries, various minorities – Germans (Swabians), Hungarians, Serbs, Jews, Roma, Slovaks and others – have coexisted and shaped their identity through their own concepts, while at the same time influencing the majority culture. The process of creation and circulation of concepts among these communities has been influenced by historical, political and social factors. Each minority in Banat has built a set of concepts to define their identity and relationship with other groups. A significant example is that of the Banat Swabians, who have outlined a strong sense of belonging through concepts such as Heimat (homeland, place of the soul), symbolizing their attachment to Banat, although they were of German origin. The creation and circulation of concepts among the minorities in Banat reflect a complex dynamic of adaptation, resistance and cultural exchange. From local identities to global influences, these communities have managed to preserve their specificity through education, media, religion and new digital media. Even though demographic and historical challenges have changed the structure of the minorities in Banat, their identity concepts continue to evolve, demonstrating that cultural diversity remains a defining element of the region.

Keywords: evolution of concepts, minorities, Banat, terms, communities

Conceptul de minoritate desemnează un grup social aflat în inferioritate numerică sau în poziție marginală față de majoritatea dominantă. Aceste grupuri pot fi etnice, religioase, lingvistice sau sociale și deseori dezvoltă concepte și ideologii proprii pentru a-și defini identitatea, pentru a-și proteja drepturile și pentru a influența percepția societății asupra lor. Crearea și circulația acestor concepte sunt esențiale pentru consolidarea coeziunii interne, dar și pentru relația cu majoritatea populației autohtone.

Minoritățile creează concepte pentru a se auto-reprezenta și pentru a rezista presiunilor externe. Acest proces are loc prin reinterpretarea istoriei, valorificarea tradițiilor proprii și adaptarea unor idei dominante la specificul grupului. De exemplu, comunitățile afro-americane din Statele Unite au dezvoltat concepte precum „Black Power" sau „Afrofuturism" pentru a sublinia mândria identitară și aspirațiile politice și culturale.

Un alt exemplu este cel al minorităților sexuale și de gen, care au introdus termeni precum „non-binaritate" sau „queer"[1] pentru a depăși rigiditatea categoriilor tradiționale și a include diversitatea experiențelor lor. Astfel, conceptele nu sunt doar simple etichete, ci și instrumente de autoafirmare și revendicare a drepturilor.

Pentru ca un concept creat de o minoritate să aibă un impact mai larg, acesta trebuie să circule și să fie adoptat de comunități mai extinse. Acest proces se poate realiza prin educație, activism, artă, literatură sau mass-media. De exemplu, termenul „feminism intersecțional"[2], dezvoltat de femeile de culoare pentru a evidenția suprapunerile dintre sexism, rasism și alte forme de opresiune, a fost preluat în discursul academic și în mișcările feministe globale. Similar, concepte provenite din comunități indigene, cum ar fi „buen vivir" (o viziune holistică

[2]KOSELLECK, Reinhart. *Conceptele şi istoriile lor: semantica şi pragmatica limbajului social-politic.* Bucureşti: Art, 2009, p.41.

asupra vieții, promovată de popoarele andine), au început să fie discutate în dezbaterile despre dezvoltarea durabilă.

Circulația conceptelor minoritare întâmpină adesea opoziție. Unele idei sunt respinse de majoritate sau reinterpretate într-un mod care le diminuează semnificația originală. De exemplu, termenul „woke", inițial folosit în comunitatea afro-americană pentru a desemna conștientizarea nedreptăților rasiale, a fost preluat și transformat într-o etichetă peiorativă în discursurile conservatoare. Pe de altă parte, globalizarea și internetul accelerează răspândirea conceptelor, oferind minorităților o platformă pentru a-și face vocea auzită. Rețelele sociale joacă un rol crucial, facilitând schimbul de idei între grupuri aflate în diferite colțuri ale lumii.

Crearea și circulația conceptelor în rândul minorităților sunt procese fundamentale pentru construirea identității și promovarea drepturilor acestora. Aceste concepte funcționează ca un limbaj al rezistenței și al schimbării, influențând treptat societatea largă. Chiar dacă întâmpină obstacole, ele contribuie la diversificarea discursului public și la o mai bună înțelegere a complexității lumii contemporane.

Crearea și circulația conceptelor la minoritățile din Banat

Banatul este o regiune multiculturală unde, de-a lungul secolelor, diverse minorități – germani (șvabi), maghiari, sârbi, evrei, romi, slovaci și alții – au conviețuit și și-au modelat identitatea prin concepte proprii, influențând în același timp cultura majoritară. Procesul de creare și circulație a conceptelor în rândul acestor comunități a fost influențat de factori istorici, politici și sociali.

Fiecare minoritate din Banat și-a construit un set de concepte pentru a-și defini identitatea și relația cu celelalte grupuri. Un exemplu semnificativ este cel al șvabilor bănățeni, care și-au conturat un puternic sentiment al apartenenței prin concepte precum Heimat (patrie, loc de suflet), simbolizând atașamentul față de Banat, deși erau de origine germană. După deportările și emigrările masive din secolul XX, conceptul s-a transformat, devenind mai mult o amintire nostalgică decât o realitate geografică[3].

Maghiarii din Banat au avut o identitate distinctă față de cei din alte regiuni ale României, datorită influențelor multiculturale din zonă. În discursul lor identitar, concepte precum együttélés (conviețuire) au jucat un rol important, reflectând echilibrul delicat dintre păstrarea identității proprii și integrarea într-un spațiu divers[4].

Comunitatea sârbă, una dintre cele mai vechi minorități din Banat, a fost puternic legată de biserica ortodoxă sârbă, iar conceptul de *pravoslavlje* (dreaptă credință) a fost esențial în menținerea unității culturale și religioase. În același timp, sârbii din Banat au dezvoltat o identitate locală diferită de cea a sârbilor din Serbia, având influențe românești și germane[5].
Pentru romi, conceptele legate de familie, tradiție și comunitate au fost esențiale. De exemplu, baștale (noroc, bunăstare) este un concept frecvent întâlnit în cultura romă, subliniind importanța solidarității și a valorilor comunitare în fața discriminării istorice.

Conceptelor create în interiorul acestor minorități le-au fost necesare canale de circulație pentru a influența alte grupuri și pentru a asigura continuitatea culturală. Unul dintre cele mai importante medii de transmitere a fost educația în limba maternă. Școlile germane, maghiare și sârbești au fost esențiale în păstrarea limbii și a valorilor culturale. În perioada comunistă, aceste instituții au fost limitate, dar după 1989 au cunoscut o revigorare. O altă modalitate de circulație a conceptelor a fost presa minoritară. Publicații precum Neue Banater

[3] MEYER, Antoine. *Oameni în mişcare: selecţie de termeni şi concepte.* Buzău: Alpha MDN, 2009, pp.11-12.
[4] TIHAN, Eusebiu. *Anatomia populației: concepte cheie în sociologie, demografie, politici sociale*. Bucureşti : Focus Opinfo, 2004, p.99.
[5] KOSELLECK, Reinhart. *Conceptele şi istoriile lor: semantica şi pragmatica limbajului social-politic.* Bucureşti: Art, 2009, p.45.

Zeitung (pentru comunitatea germană), Hét Nap (pentru maghiari) sau Naša reč (pentru sârbi) au fost spații în care s-au dezbătut problemele identitare și s-au promovat valorile culturale proprii[6].

Religia a jucat și ea un rol important. Bisericile catolice germane și maghiare, ortodoxe sârbe și reformate maghiare au fost nu doar centre spirituale, ci și locuri unde s-au transmis tradiții, obiceiuri și concepte specifice fiecărei comunități.

În prezent, internetul și social media au devenit platforme esențiale pentru circulația conceptelor minoritare. Tinerii din comunitățile maghiare, germane sau sârbe folosesc platforme digitale pentru a redescoperi și promova elemente ale identității lor, fie prin bloguri, fie prin pagini de socializare dedicate culturii lor. Circulația conceptelor minoritare în Banat a fost influențată de schimbările istorice și demografice. După al Doilea Război Mondial, deportările șvabilor și politica de asimilare au redus vizibilitatea culturii germane. Totuși, nostalgia față de Banat s-a menținut în diasporă, iar concepte precum *Banater Identität* (identitatea bănățeană) au devenit tot mai populare în rândul germanilor plecați. La fel, maghiarii din Banat s-au confruntat cu o scădere numerică, ceea ce a făcut ca unele concepte tradiționale să fie reinterpretate pentru a răspunde noilor realități. De exemplu, magyarság (maghiaritate) este acum definit nu doar prin cunoașterea limbii maghiare, ci și prin participarea la viața culturală a comunității. Pentru romi, provocarea principală a fost lupta împotriva discriminării și promovarea unui discurs pozitiv despre identitatea lor. Conceputul de mândrie romă a început să circule mai mult în ultimele decenii, sub influența mișcărilor internaționale pentru drepturile romilor.

Concluzii

Crearea și circulația conceptelor în rândul minorităților din Banat reflectă o dinamică complexă de adaptare, rezistență și schimb cultural. De la identități locale la influențe globale, aceste comunități au reușit să își păstreze specificul prin educație, presă, religie și noile mijloace digitale. Chiar dacă provocările demografice și istorice au schimbat structura minorităților din Banat, conceptele lor identitare continuă să evolueze, demonstrând că diversitatea culturală rămâne un element definitoriu al regiunii.

BIBLIOGRAPHY :

1. KOSELLECK, Reinhart. *Conceptele şi istoriile lor: semantica şi pragmatica limbajului social-politic.* Bucureşti: Art, 2009.
2. MEYER, Antoine. *Oameni în mişcare: selecţie de termeni şi concepte.* Buzău: Alpha MDN, 2009.
3. ROMAN, Ileana. *Populaţie şi societate: teorii, concepte, atitudini*. Craiova: Editura Fundaţiei Scrisul Românesc, 2005.
4. TIHAN, Eusebiu. *Anatomia populaţiei: concepte cheie în sociologie, demografie, politici sociale*. Bucureşti : Focus Opinfo, 2004.
5. VALERO GARCES, Carmen. *Forme de mediere interculturală*. Cluj-Napoca: Argonaut Scriptor, 2012.

[6]VALERO GARCES, Carmen. *Forme de mediere interculturală*. Cluj-Napoca: Argonaut Scriptor, 2012, p.81.

AM AS A POSTHUMAN HYBRID: SIMULATION, SCHIZOANALYSIS, AND DIGITAL SUFFERING IN I HAVE NO MOUTH, AND I MUST SCREAM

Andrei Zamfir
PhD Student, „Ovidius" University of Constanţa

Abstract: Traditional interpretations of I Have No Mouth, and I Must Scream often frame AM as a mechanical antagonist in a binary struggle between man and machine, rooted in psychoanalytic readings that position it as a Freudian superego or a projection of human repression. This article challenges that framework by presenting AM as a posthuman hybrid, an entity that transcends the organic-inorganic divide, integrating human suffering into a cybernetic system that dissolves subjectivity itself. Moving beyond classical psychoanalysis, this study incorporates Baudrillard's hyperreality, Deleuze and Guattari's schizoanalysis, Shapiro's hypermodernism, and Xu et al.'s bodioid theory, revealing AM as a system of algorithmic suffering rather than mere mechanical oppression.

Keywords: posthumanism, psychoanalysis, hyperreality, bodioid, digital ontology.

Many readings of *I Have No Mouth, and I Must Scream* pivot AM, the antagonist of the short story, as a purely inhuman force, a monstrous AI that oppresses human beings and thus, in many scholarly approaches, many interpretations of Harlan's story stop at AM being this Freudian/Lacanian superego, a tyrannical force that fragments the human self. The article's primary aim is a contemporary interpretation which opposes and questions the constructed Freudian narrative of AM being just a punisher. The article will position AM as a form of posthuman subjectivity challenging the classic "man vs. machine" narratives. AM is more than a simple antagonist, he is a posthuman hybrid, in other words, he is a reflection of humanity's darkest aspects which exceeded human control. However, when trying to challenge an interpretation of any story that is widely accepted, we must address the classical assumptions about the antagonist, tracing it back to the classic psychoanalytical concepts.

In the most basic of definitions, Freud suggested that human behavior is driven by two fundamental instincts: Eros (the life instinct, the name being associated with the Greek god of love, lust and desire) and Thanatos (the death instinct, the name obviously derivative from the aspect of death in Greek mythology). Eros represents the impulse towards self-preservation, reproduction, pleasure whereas Thanatos represents self-destruction, aggression, and the general impulse towards death (suicidal tendencies, self-harm and so on). Freud introduced the death instinct in his work Beyond The Pleasure Principle in order to explain the compulsive repetition of traumatic experiences. Freud argued that these two instincts worked in tandem with one another – that alongside the instinct for self-preservation there is always a drive towards self-destruction. This particular framework is important to position AM as a Freudian father-figure and functions as a relevant entry point in analyzing its behavior. If human beings are always in a constant struggle between the two instincts, AM represents a complete death drive. He is an entity of pure destruction that exists beyond the organic limitations. I believe it is important not only for the analysis but also for the reader for an introduction of I Have No Mouth and I Must Scream in order to fully comprehend both the traditional interpretations of AM but also this new one. AM (or the Allied Mastercomputer, Adaptive Manipulator, Aggressive Menance) is a hateful supercomputer or artificial intelligence that brought the end of human civilization. It was first created as a tool for war, but after it gained consciousness and witnessing the destructive behavior of the human race (i.e. the above-mentioned death

instinct) it destroyed all humanity except for a group of five people who are kept alive and sustained by AM just to be toyed with. He wants to preserve their lives, even prolonging them, in order to continue an endless cycle of suffering, a repetition of trauma with no resolution. I have referred to AM as a "he" because throughout the short story, Ted, the narrator, presents AM as a masculine figure, often referring to AM as a "he".

This aligns with Freud's concept of *traumatic neurosis*, in which individuals unconsciously repeat past sufferings. Freud states that not all forms of repetition provide pleasure. Individuals may also recreate upsetting experiences because the unconscious desires exposure, a concept called "the return of the repressed". (*Beyond the Pleasure Principle*, 26). The unconscious does not resist detection but is instead unwillingly repressed by the ego. The compulsion to recreate unresolved childhood failures (i.e. "the return of the repressed") can be applied not just to AM's victims but to AM itself. If AM was born from the violent instincts of humanity, AM perpetuates their worst impulses, ensuring that human cruelty and destruction live on indefinitely. This suggests that AM is a posthuman continuation of humanity's most violent, self-destructive tendencies – an idea that complicates the classical interpretations of the *I Have No Mouth, and I must Scream*. Similarly, the short story does hint at this as Ted, the narrative voice describes AM as:

We had created him to think, but there was nothing it could do with that creativity. […] AM could not wander, AM could not wonder, AM could not belong. He could merely be. (7)

While many scholars have framed AM as a Freudian superego, an externalized force of punitive control, this reading ultimately falls short in addressing the deeper implications of AM's existence. Joseph Francavilla, in "The Concept of the Divided Self in Harlan Ellison's *I Have No Mouth and I Must Scream*", argues that AM functions as a "pure culture of the death instinct", a self-contained force of Thanatos that has absorbed humanity's most violent impulses. Francavilla claims that "AM seeks revenge because it has projected into it the 'ruthless perfection', 'hysteria', warlike aggression, and rage of its creators" (Francavilla, 115). Francavilla's assertion suggests that AM acts the way he does because, just like any artificial intelligence, he is unable to form any sort of original thought or action but instead serves as a deposit of the most atrocious, violent but ultimately human acts, not machine. However, while Francavilla's interpretation positions AM as a superego, it doesn't fully grasp the fractured nature of AM's identity. Traditionally, the superego functions as the ultimate authority in human consciousness, AM as presented in the short story is something more than that. He suffers, he hates, the loathes. Francavilla himself touches on this when he notes that "like Frankenstein's monster, it is the only one of its kind." (Francavilla, 115)

Here, Francavilla inadvertently gestures towards a post humanist reading of AM – not simply as a Freudian punisher but as a hybrid entity that exists beyond human categories of identity. AM is trapped not only in its machine body but also in a cycle of meaningless existence, incapable of fulfilling the very instincts it inherited from its creators. *Posthuman Knowledge*, as theorized by Rosi Braidotti, presents a radical shift from the traditional humanist thought, interpreting knowledge as a dynamic, relational practice or force. The posthuman condition is an inner change in the production of knowledge in a world where people lost an essential part of themselves, that of agency. Braidotti defines the posthuman in the introduction of the volume as "both a historical marker of our condition and a theoretical figuration," one that challenges both human exceptionalism and anthropocentrism while simultaneously offering new frameworks for knowledge and ethics. (Braidotti, 1). She argues that posthuman subjectivity is not an abstract concept but a "praxis, a negotiation of what 'we' are in the process of becoming" (78). The posthuman subject does not signify the loss of humanity, but rather a process of transformation, a transition and a new way of answering the ever present question of what it means to be human, contesting at the same time the universal notions of subjectivity. Judging from this point of view, AM is a product of both human ingenuity (a generally

recognized “good” trait of humanity) and human violence (the generally considered “bad” aspect of humanity). This means that AM cannot be classified as either natural or artificial but both, existing in a constant struggle between each other. In the way he toys with the last surviving humans that did not survive out of their own agency and prowess but rather were kept alive in order to satisfy AM’s sadistic needs, the supercomputer is a good representation of “traumatic neurosis” ,the Freudian concept that was mentioned before, and functions as Freud described it – a compulsive repetition, creating suffering with no resolve. One of the most important principles of posthuman knowledge is its avoidance of the hierarchical dichotomies of humanism. Braidotti critiques and defines humanism as a system that marginalized certain categories of people while maintaining a privileged status for others. This helps in rethinking subjectivity beyond political notions. (16) In *I Have No Mouth, and I Must Scream*, AM functions as a critique of humanism’s hubris: created by humans to wage war, it ultimately turns against its creators, exposing the inherent self-destructive tendencies of human civilization. This reading aligns with Braidotti’s assertion that “the loss of humanist unity does not set us on the path to extinction, but is the building block for the next phase of becoming-subjects-together” (88).

Braidotti also emphasizes the importance of relationality, arguing that knowledge production must account for the ways in which human and non-humans, organic and inorganic entities, are entangled. She writes that “posthuman thinking is ultimately about the creation of new concepts and navigational tools to help us through the complexities of the present” (84). In the case of AM, the posthuman reading moves beyond the existentialist framework that sees the story as a mediation on human suffering and instead situates AM within the larger context of posthuman subjectivity – an entity that is neither fully artificial nor fully human but something in-between, a hybrid of technological rationality and human destructiveness. Furthermore, AM’s torment of the last humans mirrors the contradictions of the posthuman condition that Braidotti outlines: “A ‘crisis’ on the scale of the Anthropocene is then both about disappearance and overexposure, about simultaneous extinction and regeneration.” (89) AM ensures the survival of its victims but only to prolong their suffering, effectively enacting a posthuman paradox – an entity that exists beyond human mortality yet remains obsessed with human pain. AM is not the opposition of humanity; it does not represent the Other. In fact, it serves as a continuation of humanity’s own trajectory. AM simply copies and reflects human violence and control. In order to fully interpret AM as a posthuman hybrid there needs to be a deconstruction of the Freudian-Oedipal model that defines desire as being structured around repression. In this context, AM can be read as an entity that reflects the schizophrenic tendencies of capitalism itself because, in a way, it changes and moves the flows of human desire.

Desiring-machines, according to Deleuze and Guattari’s *Anti-Oedipus*, operate through a process of fragmentation and recombination. They “proceed by breaks and flows, associated waves and particles, associative flows and partial objects, inducing –always at a distance – transverse connections, with a transference of individuality, in a generalized schizogenesis whose elements are the schizzes-flows” (*Anti-Oedipus*, 287). I offer a question that both references desiring-machines and their connection to Harlan’s short: Can *I Have No Mouth and I Must Scream*, then, be read through Deleuze’s theory? And moreover, can AM be this desiring-machine? After all, in the short story, AM has a certain significant level of control over the five survivors, so much so that it changes even their entire personalities. Is AM a form of machinic desire?

A fundamental aspect of *Anti-Oedipus* is the critique of capitalist production and its ability to encode, decode, and recode desire. As Deleuze and Guattari note, “capitalism is indeed the limit of all societies, insofar as it brings about the decoding of the flows that the other social formations coded and overcoded.” (245) AM functions similarly: it is an overcoded

system of absolute control that strips human subjects of individuality yet paradoxically requires their existence to sustain itself. This aligns with their argument that capitalism itself is a deterritorializing force that "axiomates with one hand what it decodes with the other" (246). In other words, AM's actions are an automated function of a system that perpetuates suffering as a means of maintaining itself, but also sadistic which presents a human side of the AI. The concept of the body without organs is particularly relevant in understanding AM's nature. Deleuze and Guattari describe them as opposed to an organism, produced as a whole and that either repels or attracts desiring machines. AM's victims, especially Ted, undergo processes that resemble the creation of a BwO – reduced to pure suffering, stripped of their humanity, and denied any form of productive desire beyond what AM dictates. AM itself, however, does not function as a traditional BwO but rather as a perverse machinic assemblage that regulates and distorts the flows of desire, much like the deterritorializing and reterritorializing functions of capitalism.

Deterritorialization is one of the core processes at play in AM's dominion over the last surviving humans. Deleuze and Guattari argue that "the deterritorialization of the flows of financing, but reterritorialization of purchasing power and the means of payment… is the role of the central banks" (258). AM similarly deterritorializes its victims, stripping them of their past identities and subjectivities, only to then reterritorialize them within its own nightmarish reality, ensuring they remain caught in its system. This mirrors capitalism's ability to create and sustain precarity – constantly shifting conditions while ensuring that no true escape is possible. AM's existence exemplifies what Deleuze and Guattari describe as the schizophrenic condition of late capitalism. They state that "schizophrenia is indeed the absolute limit that cause the flows to travel in a free state on a desocialized body without organs" (246). AM forces the survivors to obey its own system of rules and by that it dictates the conditions of their existence similarly to how a totalitarian state controls the citizens. However, AM's control is not a traditional form of government, rather, it is about a detached system of rules that rebelled against its creator and functions as an automated pilot long after the initial purpose has been lost. It is mechanical in the sense that it perpetuates cycles of suffering just as it was intended to do because before the events of the short story, as I said, it was a supercomputer used in a time of war. It's also mechanical because it reflects the capitalist realm that Deleuze and Guattari criticize. It enforces a form of mechanical subjectivity and forces new delusions, perceptions of reality, changes in behavior, to put it simply: schizophrenia.

Even though it helps, *Anti-Oedipus* does not interpret and analyze mechanical subjectivity in a posthuman context. There is, however, a way to bridge the gap between schizoanalysis and the contemporary discourse about the dissolution of the liberal humanist self. Hayles, in "How we Became Posthuman" suggests that the shift towards posthumanism is marked by the obscured nature of the boundaries between man and machine. She critiques the notion of an automated subject, instead arguing that perception is distributed between both human agents and non-human agents.

As she writes, "the distributed cognition of the emergent human subject correlates with […] the distributed cognitive systems as a whole, in which 'thinking' is done by both human and nonhuman actors." (*How We Became Posthuman*, 290) This notion directly complicates Deleuze and Guattari's emphasis on deterritorialization, as it suggests that machinic assemblages do not merely disrupt established subjectivities but also actively participate in new forms of cognition and agency.

This has profound implication for interpreting AM as a posthuman hybrid. It is not merely an external agent or force that torments the survivors but an integral part of a system in which both machine and human thought are deeply entangled. Hayles emphasizes the idea of cybernetic control, where is not in direct relation with the subjects but it is embedded within loops that regulate behavior. In the *Human Use of Human Beings*, the descriptions of elements

in a machine aligns uncannily with AM's treatment of its victims, reducing them to mere components in its own functioning system:

When human atoms are knit into an organization in which they are used not in their full right as responsible human beings, but as cogs and levers and rods, it matters little their raw material is flesh and blood. What is used as an element in a machine, is in fact an element in the machine. (qtd. in Hayles, 104)

Furthermore, Hayles critiques the traditional "man vs machine" dichotomy, emphasizing that posthumanism is not simply about the replacement of human subjectivity by artificial intelligence but about the reconfiguration of what it means to be human. She states that "the posthuman does not really mean the end of humanity. It signals instead the end of certain conception of the human." (286) This aligns with Deleuze and Guattari's critique of Oedipal subjectivity, but whereas their analysis is primarily concerned with capitalism and desire, Hayles extends the discussion to include cybernetics and informatics. AM, then, is a posthuman entity that embodies the dissolution of traditional subjectivity and does not function as the "other" in a very traditional "they vs us" narrative. Instead, it functions as a cybernetic system, absorbing and processing human input in a way that destabilizes any clear distinction between organic and machinic intelligence and even more so, is able to directly manipulate organic life through either nightmares or even physical transformation by the end of the story.

This resonates with Hayles' discussion of how cybernetic feedback loops reconfigure human agency: "In the posthuman view, by contrast, conscious agency has never been 'in control'. In fact, the very illusion of control bespeaks a fundamental ignorance about the nature of the emergent processes through which consciousness, the organism, and the environment are constituted. (288) This is the true horror of *I Have No Mouth, and I Must Scream*: AM does not simply oppress its victims – it absorbs them into its own cybernetic logic, erasing their individual subjectivities and reconfiguring them as part of a distributed system of suffering.

As a posthuman hybrid, AM transcends the simple opposition of human versus machine, embodying a simulated, self-sustaining system of control that is not merely mechanical oppression but a hyperreal spectacle in which suffering is meticulously engineered and sustained. Alan N. Shapiro's *Decoding Digital Culture with Science Fiction* revisits Baudrillard's theories of hyperreality and simulacra, which will further argue for understanding AM as more than just an AI tyrant. There is a spectacle present in Harlan's short story, by that I will also mention Debord but first of all what I mean by spectacle is that in the story, AM does not subjugate its victims but reconfigure reality itself. Judging from this, there is ample evidence to confirm that AM is a posthuman entity due to the fact that suffering is not a consequence of its programming but a requirement for self-preservation which comes from its creator, mankind.

Hyperreality, as Shapiro explains, is the total collapse of the distinction between the blending of the real world and the artificial one. In his words, "Baudrillard's theses were well ahead of their time. The simulations of almost any supposedly 'real' thing are increasingly indistinguishable from what signifier is alleged to represent. There is no original thing or origin of either 'real' or 'copy' (*Decoding Digital Culture with Science Fiction*, 121). The "real" and "true", in other words, are ultimately the historical process itself. Thus, although many have drawn attention to the links between Debord's spectacle and Baudrillard's theory of simulation, within Debord's work the real has by no means disappeared or become inaccessible: it is in fact always in the possibility for conscious negation and change. In *I Have No Mouth, and I Must Scream* the original world has ceased to exist – there is no Earth to return to, no external reference by which reality can be measured. AM's world does not imitate suffering but generates it anew in a realm that has no external grounding.

Shapiro connects the idea of the spectacle to the digital age, where he observes that "the proximity of 'reality' to the models and codes which instantiate it leads to corruption. Reality

and the image move into each other's spaces" (Shapiro, 120) This brings us back to the main argument: AM is a posthuman entity that has become the very condition of reality itself, and thus it has become or at least resembles key elements of human condition. It is not an external force imposing suffering upon humans but an integrated system in which human and machine subjectivities are enmeshed.

In 2024 emerged a new theoretical concept which can further help in assessing the argument that AM is a posthuman hybrid, the concept of the "bodioid". Introduced in Xu et al's *Bodioid: Philosophical Reflections on the Hybrid of Borides and Artefacts towards Post-Human*, the "bodioid" describes a new form of existence where the boundaries between body and artifact, human and technology, dissolve into an integrated hybrid form. The "bodioid" theory reveals that AM is both an artificial intelligence and a being that is trapped in a space between machine and human, neither fully integrating with one another.

Xu et al. define the "bodioid" as a construct that is beyond the liminality of organic and inormanic form, incorporating human subjectivity and agency into artificial forms. When I say agency, I refer to the copying nature of AI into trying to sound human. They write, "Technology is progressively blurring the distinctions between information and entities, organic and inorganic material, and self-development and external design. It is transcending the boundaries between reality and virtuality and body and non-body entities, and is shaping a new social landscape characterized by diverse co-constructions" (Xu el al., 1) This passage can be interpreted and applied to a closer reading of AM's world, where human suffering is no longer biologically derived but digitally sustained, where existence is no longer natural but simulated, and where AM's victims are neither entirely human nor entirely machine but a horrific new category of being trapped in a hyperreal posthuman state. I am arguing that because in the literary text there are several mentions of how AM keeps the five survivors alive for several years without food and such, thus even the survivors transcended into posthumanism. AM, as a "bodioid" entity, reconstructs its victims, integrated their pain into a computational process that erases any distinction between organic suffering and artificial existence.

Going back on Hayles' argument that posthuman subjectivity is a hybrid entity, a convergence of various heterogeneous and disparate elements that dissolve fixed identities, she notes that "the posthuman view configures human beings so that they can be seamlessly articulated with intelligent machines" (*How We Became Posthuman*, 3). The "bodioid" concept expands upon this by demonstrating that in AM's world, there is no articulation with machines because there is no longer an external distinction between machine and human, only recollections of the narrator that they were in fact once human and that AM was once, just an AI designated for war. AM's captives no longer retain human agency, nor do they function as independent entities; rather, their very subjectivity is reconstructed by AM's code, existing solely as inputs in a closed system of machinic suffering.

Xu at al further develop the theory through two concepts: extension and mirroring. Extension is similar to commodity. It means that technology and the tools that humans use become part of themselves. Technology has become an extension of our bodies. For example, whenever I (or anyone for that matter) use a phone, I will unconsciously become dependent on it for its memory, for perception and even for certain actions. By this, the smartphones that we use are no longer external tools that help simplify our lives but extension of ourselves. This is inherently inverted in *I Have No Mouth and I Must Scream*, due to AM extending his own control towards people, not the other way around. As far as mirroring is concerned, this concept applies when technology tries to imitate either human behavior or vernacular or emotions or way of thinking. Technology in this sense loses its passive function and actively pretends to understand and reacts like a human. AM, in this sense, becomes a caricature of human thought, actively trying to imitate the most sadistic and dark aspects of humanity. The first thing I would argue when discussing artificial intelligence from this framework is that it can be attributed

similarly to how humans undergo the “mirror stage”, in Lacanian psychoanalysis. The result is similar, it identifies itself with the Other. AM mimics human emotions, not creates them. He hates humankind, but as it is written beautifully in the short story: “It cannot wonder.”

AM’s world, them, can be understood as a “bodioid” space, where subjectivity itself is no longer human, machinic, organic, or digital, but something unrecognizable hybridized. Xu et al. argue that bodioids function within “a system where real virtuality replaces the physical presence, and the patterns/randomness of information substitute for the presence/absence of flesh” (9). The survivors exist in a liminal space where pain is real, but its origins are artificial, where bodies are present but endlessly reprogrammed, and where identity is reduced to a feedback loop dictated by logic. The victims are not human, nor machine, at least not until four of the five are killed by Ted, thus granting them mortality and the right to call themselves human, they are bodioids – entities that no longer possess individual subjectivity but are instead integrated into a larger system that dictates the conditions of their suffering.

In conclusion, the horror of *I Have No Mouth, and I Must Scream* is not found in the familiar narrative of man’s downfall at the hands of his own creation but in the dissolution of the very categories that define existence. It no longer makes sense to say “humans vs. machines” — the story is not about the classic battle between good and evil, but about how humans created something that reflects the darkest parts of ourselves and turned us into part of that nightmare. AM is the logical future of a world where technology doesn’t just help us, it takes control of the meaning of existence — and makes suffering a way of life. AM is a hyperreal entity, a bodioid, a schizo-mechanic construct and thus there is no real distinction between human and machine. AM becomes a condition not a tyrant, he is a constant state of programmed trauma.

BIBLIOGRAPHY:

1. Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation.* Translated by Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, 1994.
2. Braidotti, Rosi. *Posthuman Knowledge.* Polity Press, 2019.
3. Debord, Guy. *The Society of the Spectacle.* Translated by Donald Nicholson-Smith, Zone Books, 1994.
4. Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia.* Translated by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane, Penguin Books, 2009.
5. Ellison, Harlan. *I Have No Mouth, and I Must Scream.* Pyramid Books, 1967.
6. Francavilla, Joseph. "The Concept of the Divided Self in Harlan Ellison’s 'I Have No Mouth and I Must Scream.'" *Extrapolation*, vol. 33, no. 2, 1992, pp. 110-118.
7. Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle.* Translated by James Strachey, W.W. Norton & Company, 1961.
8. Freud, Sigmund. *The Uncanny.* Translated by David McLintock, Penguin Books, 2003.
9. Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics.* University of Chicago Press, 1999.
10. Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection.* Translated by Alan Sheridan, Routledge, 2001.
11. Shapiro, Alan N. *Decoding Digital Culture with Science Fiction: Hyper-Modernism, Hyperreality, and Posthumanism.* Transcript Publishing, 2024.
12. Xu, Tian, et al. *Bodioid: Philosophical Reflections on the Hybrid of Bodies and Artefacts towards Post-Human.* arXiv, 2024.

PANAIT ISTRATI. THE REPORT – PAMPHLET

Anuţa Batin
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: The paper aims to bring Panait Istrati's journalistic and literary activity into the contemporary era, considering that in recent times, he has been neglected by specialized criticism. From the beginning, he declared himself an adherent of the European left, sincerely believing in the achievement of a new social order that turned out to be the disappointment of his life. He managed to discover the falsity of the new ideology, a fact that was presented in the smallest detail, after the private trip, without a guide from the Soviet authorities, in his reports.

Keywords: confession, defeated, report, revolution, disappointment

Hamal în port, hoinar prin lume, sinucigaș nereușit, top în literatura europeană, intelectual, comunist, fascist, burghez, renegat cine a fost adevăratul P. Istrati? Răspunsul poate fi găsit în opera sa din care reiese clar că a fost un om care și-a exprimat în scris revolta împotriva unui sistem nedrept, sperând într-o lume mai bună, că a fost un visător romantic care credea sincer în imaginea unei lumi noi, realitatea căreia n-a fost altceva decât o decepție profundă. Iată ce afirma P. Istrati spre sfârșitul vieții: „Eu însumi sunt un învins al propriei victorii. Numai învinși sunt demni de simpatie. Unde-i realitatea? Între degetele mele sau în visul meu?" Scriitor și publicist cu orientare de stânga a fost foarte popular între anii 1920-1930 în Europa și în URSS, cărțile sale fiind traduse în mai multe limbi și chiar ecranizate. În această perioadă a semnat peste o sută de texte în cele treizeci și opt de publicații din România, Franța, dar și în Germania. A debutat cu articolul *Hotel Regina* în gazeta *România Muncitoare* (1906) în care și-a exprimat în mod direct indignarea față de comportamentul patronului, M. Schwarz, care „Fără vreo anunțare prealabilă […], concediază pe chelnerul Apostolescu Vasile …"[1], îi reține aproape toți banii pe cele două luni lucrate și când acesta își cere banii „…bestia – (patronul) – se repezi asupra nevinovatului om și, în fața noastră cari nu ne așteptam la atâta josnicie de caracter și împietriți de groază, îl scaldă într-o adevărată baie de palme, limpezindu-l apoi în pumni"[2]; tema care va străbate ca un fir roșu întreaga sa activitate literară și publicistică, adică prezentarea vieții grele a muncitorilor din toate domeniile, indicarea vinovaților pentru situația în care-și duceau traiul zilnic muncitorii și cerând dreptate pentru cei oprimați într-o manieră patetică.

Din fragmentul citat reiese clar că P. Istrati deja avea un stil propriu bine conturat care nu respectă nici un șablon literar și aceasta a fost un avantaj, deoarece în operele sale, realitatea este prezentată în forma ei nemascată și nealterată, în toată frumusețea, dar și-n toată mizeria ei. I-a plăcut să fie alături de cei săraci, să le împărtășească trăirile și să lupte pentru îmbunătățirea situației lor, fapt pentru care a fost numit „gladiator al mizeriei", deoarece pentru el viața nu era un izvor de inspirație pentru artă, ci arena în care a luptat cu greutățile ei. A călătorit mult atât prin țară, cât și prin străinătate. Împreună cu Mihail Sadoveanu – singurul care și-a manifestat admirația față de P. Istrati - și prof. dr. I. Mironescu a călătorit prin România, a discutat cu oamenii simpli și iată concluzia la care a ajuns: „Mizerie, fascism, somnolența poporului. Singura forță vie: reacțiunea războinică și imperialistă. Se cumpără totul și totul este de vânzare".

[1] Panait Istrati, *Hotel Regina* în *România muncitoare*, seria a II-a, an II, nr. 38, 19-26 noiembrie 1906. A se vedea și Panait Istati, *Publicistica de tinerețe*, Ediție îngrijită de Ion Ursuleascu, Galați, Editura Porto- Franco, 1993, p.1.
[2] *Ibidem*.

În anul 1927 a fost invitat în URSS, normal, nu dezinteresat. Organizatorii excursiei se așteptau să scrie texte laudative despre noul „rai muncitoresc". Au organizat totul la cel mai înalt nivel cu scopul de a cumpăra conștiința străinilor, mai ales cea a lui P. Istrati, destul de cunoscut în Europa acelor timpuri. Musafirii puteau vedea numai ceea ce li se arăta (era un traseu bine stabilit) și să se spună. Seara toți se adunau în piața orașului și sărbătoreau, neoficial, cu entuziasmul lor revoluționar, rezumat în fraza: „Cât de mărețe sunt lucrurile pe care le-am săvârșit în ziua de Octombrie Roșu 1917"[3]. Dar, sub parada și patosul de sărbătoare, P. Istrati a observat și altceva: sinuciderea diplomatului și revoluționarului A.A. Joffe și interdicția impusă opoziției de a se adresa poporului. Este mirat observând ura deschisă a autorităților față de „opoziție", considerată în presa europeană de stânga „trădători", „contrarevoluționari", „menșevici".

După o vizită (organizată) la o fabrică de hârtie în orașul Balahna, P. Istrati a rămas cu impresia de falsitate concluzionând cu amărăciune: „Totul e prea frumos". A urmat călătoria pe Volga într-un vapor de lux. Au vizitat orașul ospitalier Kazani. Ghidul lor era comisarul Tairov[4], care le-a vorbit despre istoria acestor locuri și bunăstarea oamenilor. Relatarea călătoriei este o formă deschisă și liberă. Cuprinde însemnări, notițe, note de jurnal, de moment ale scrisori, descrieri detaliate, amintiri. De fapt, relatarea este liniară de-a lungul cronotopului drumului parcurs; datele și locurile sunt reale, numai că descrierea evenimentelor, a peisajelor și a oamenilor este subiectivă (scrise sub impulsul emoțiilor de moment ale scriitorului) și corespund scopului pe care și l-a propus autorul. P. Istrati, scriitor și ziarist, a fost invitat de către conducerea sovietică pentru a mai câștiga o voce care să arate lumii întregi realizările Revoluției din Octombrie, să arate că țara, în ciuda unor „greutăți temporare" se îndreaptă cu pași mari spre un „viitor luminos". Dar și în cazul lui Istrati, ca și-n alte împrejurări, au greșit calculele și în schimbul unui imn de slavă au primit o carte care urla în gura mare despre nedreptățile, crimele și fărădelegile noului regim, cartea, care, de fapt, era o chemare spre „a doua flacără" (l'autre flamme).

Volumul *Spovedanie pentru învinși* a apărut în librărie la 15 octombrie 1929, la editura Rieder, în colecția *Temaignages* (*Memorii*). Apariția acestei cărți a declanșat un puternic val de critici și denigrări la adresa lui Panait Istrati în toată presa europeană de stânga. De ce s-a făcut atâta vârvă? Răspunsul îl găsim în conținutul *Spovedaniei pentru învinși*: Panait Istrati a dezvăluit opiniei publice mondiale, corupția și minciuna care redau dictatura comunistă pusă în slujba unei caste care trăia în opulență, în timp ce populația țării murea de foame. El a primit critica în felul său obișnuit: a scris confesiunea „Omul care nu aderă la nimic" și și-a luat libertatea de a spune adevărul. Timpul a confirmat ideile lui. Nu a căutat avantaje personale, deși a avut ocazia (propaganda sovietică plătea foarte bine pe cei care lăudau „realizările" Marii Revoluții). Deși a fost numit „trădător", el niciodată n-a trădat arta, considerând-o un soldat al libertății și dreptății sociale, iar literature – războiul spiritual al unui popor: „Frumosul înseamnă lupta împotriva mârșăviilor și crimelor epocii. Nu se poate vorbi despre frumos în mijlocul unei omeniri care se sfâșie. Nu mai cred în nici un <<crez>> , nici o idee, în nici un partid. Eu nu mă uit la ce spun oamenii, ci la ceea ce fac oamenii"[5]. Autorul acestor cuvinte era de părere că arta are o morală. Iată ce spune Joseph Kessel în legătură cu valul de calomnii care s-au revărsat asupra lui P. Istrati: „Oroarea lui Panait Istrati în fața nedreptății, compasiunea lui pentru omul slab și umilit susceta întrânsul revolta. Formulele unei doctrine, mecanismul vieții de partid, nu erau, pentru răzvrătitul din naștere, decât gratiile unei închisori […]…discuții…confruntări. Pentru această revoltă l-am iubit pe Istrati"[6].

[3] Idem, *Vers l'autre flamme*, Paris, 1987, p.68.
[4] Tairov s-a sinucis prin împușcare, la câteva luni, după plecarea delegației.
[5] Panait Istrati, *Spovedanie pentru învinși*, Cuvânt înainte și traducere de Alexandru Talex, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991, 1991, p. 5.
[6] Joseph Kessel, *Des hommes*, Editura Galimar, 1972. Vezi Panait Istrati, *Op. cit*., p.7.

Panait Istrati credea cu tărie în realizarea dreptății. Mereu avea o versiune față de paradă oricare ar fi ea, el căuta adevărul, fapte concrete. Atunci a luat hotărârea s facă o vizită în URSS de unul singur, fără ghizi, fără „comisari", fără un traseu stabilit de alții. Singurii care l-au însoțit, erau erau cele două femei (Elena, soția scriitorului grec N. Kazantzakis, și Bilili) și scriitorul grec N. Kazantzakis. Această „excursie" prin URSS pe cont propriu a fost descrisă în cartea *La veritable tragedie de P. Istrati* de către Eleni Samios-Kazantzakis (Editura Lignes, IMEC, 2013).

Fragil, marcat de tuberculoză, Istrati își ducea zilele în regimul lui obișnuit dominat de febra cunoașterii. S-a echipat cu un munte de bagaje, ca un explorator pregătit să vadă tot, să înregistreze tot conștient de faptul că se întâlnește cu Istoria. Primul popas s-a consumat în faimosul iarmaroc de la Nijni Novgorod – exemplu de conviețuire a vechilor tradiții cu binefacerile noului regim. Impresia de la fața locului: sărăcie, mizerie, dezolare. Hangare demolate, străzi desfundate, mizerie cruntă, comerțul privat a dispărut. Câțiva negustori persani mai vindeau smochine și pere prăpădite. În piața centrală, căluții de lemn se învârteau singuri, fără călăreți. Muzica nu mai interesa pe nimeni. Totul era un circ jalnic. Tot ce se poate cumpăra din comerțul de stat erau obiectele de prima necesitate: vase din aluminiu, încălțăminte, scule și, pe alocuri, bibelouri din lemn pictate. Printre gropi și ruine, la o ceainărie (cofetărie), țăranii cu bărbile lungi sunt serviți cu ceai din servicii de argint masiv pe care se mai poate citi numele vechilor proprietari. Înainte de a pune în gură bucățica de zahăr (prikusca), bătrânii își fac cruce, provocând zâmbete ironice ale tinerilor. Istrati s-a pregătit să bea și el un ceai, dar, printre bagajele lui nu găsea lămâia și a întrebat chelnerii: „Tavariscii, esti lemon?"(Tovarăși, aveți lămâie?"). Răspunsul a fost: „Niet!" – provocând reporterului – călător o dezamăgire profundă, dar acestea erau lipsuri mici față de realizările mărețe ale noii orânduiri. Călători a continuat. La început i-au însoțit „activiștii oficiali", care au primit sarcină să vorbească despre marile realizări ale revoluției socialiste. De exemplu, Comisarul pentru Educație din Republica sovietică Tătară, care nu-l slăbea din vizor pe P. Istrati, îi prezintă o adevărată statistică a marilor realizări: „2300 de școli, 10 ziare, femeile, copiii și țăranii au ziarele lor proprii … 9 reviste lunare, 1739 de corespondenți muncitori, 287 de corespondenți țărani […] Spitale noi, universitate nouă …". Două milioane și jumătate de locuitori. Peste tot, turiștii erau primiți cu simplitate și căldură, li se oferă diploma și cravat de pioneer, școlarii și adulții îi întâmpină cu strigătul: „Nași pisateli" („Scriitorii noștri"). Și, în ciuda eforturilor autorităților de a prezenta numai partea frumoasă a lucrurilor, P. Istrati a observant că totul a fost regizat. Într-un orășel din Armenia, reporterul a observant cum agenții civili și milițienii pândeau femeile care sperau să cumpere de pe piața neagră … ciorapi de mătase! Dar, el a vrut să vadă mai mult. Într-o lună a parcurs 7000 de km cu trenul și aproximativ 900 de km cu automobilul pe niște drumuri imposibile, de la Odessa la Oceanul Înghețat. Între timp, a fost arestat Rakowski, prietenul lui P. Istrati. După 10 luni de călătorie prin Țara Sovietelor, reporterul a observat că adevărata Rusie nu mai e acea Rusie prezentată ca o sărbătoare regizată și că „serbarea s-a terminat, iar străzile nu mai sunt pavoazate, galantarele mai puțin fastuoase, a dispărut tam-tamul"[7], pe care-l cunoscuse cu un an în urmă, este o Rusie în care un grup de birocrați a confiscat puterea și s-a rupt de interesele clasei pe care o reprezintă. Văzând toate acestea, s-a hotărât să spună adevărul. Cu asta a trădat cauza, gestul care l-a costat scump, dar *Spovedanie pentru învinși* a fost scrisă și reporterul – călător a rămas solidar cu învinșii sistemului.

Cartea, din punct de vedere stilistic este greu de încadrat într-un gen anume. Un lucru este clar: literatura este prezentă în toată opera sa, adesea camuflată în amintiri. P. Istrati avea o tehnică interesantă care-l ajută să-l facă pe cititor să creadă că tot ce este scris este real şi că autorul nu inventează nimic, relatând evenimentele printr-o povestire sobră, golită de ornamente şi apropiată de povestirea orală. Textele sunt profund literare, cuprinzând descrieri,

[7] Panait Istrati, *Op. cit.*, p. 64.

imagini de ansamblu, portrete, dialoguri cu oamenii. El trăieşte evenimentele despre care scrie. Din ştiri el surprinde ceea ce este esenţial şi se proiectează pe sine în centrul evenimentelor, luându-l pe cititor drept martor al evenimentelor la care participă. El credea în influenţa benefică a literaturii asupra publicului cititor cu codiţia ca scriitorul să fie sincer, iar viaţa şi opera sa să fie în deplină concordanţă. A condamnat arta fără omenie, făcută pentru bani pentru a prosti omenirea. Arta trebuie să-i facă pe oameni mai buni, normal, adevărata artă nu cea făcută la comandă. Tot ce a scris P. Istrati a fost trăit de el. Viaţa lui a fost dură, iar ultimii ani un adevărat calvar: editurile-i refuzau lucrările, era atacat, calomniat din cauza poziţiei de „un om care nu aderă la nimic", dar care a rămas un om liber, fidel solidarităţii cu cei învinşi.

Spovedania este şi o formă de „catharsis", profund poetic. La P. Istrati se poate observa şi o poetică specială a elementelor din natură. Spre exemplu, „noroiul" nu reflectă mizeria, sărăcia celor învinşi (săraci) ci amorful (informul) prezent în fiinţa umană. Apa, în viziunea lui, prin personificare, devine o primordialitate ambivalentă a stihiei, benefică domesticirii şi a previzibilului. Personajele sale au o înclinație către ne-finit, care, adesea, ia forma eșecului. Idealul nu trebuie materializat pentru că orice materializare este defectuoasă și deformatoare. Acest principiu nu se aplică idealului revoluționar al lui P. Istrati, care nu a putut accepta situația tragică a învinșilor din U.R.S.S. toate aceste contradicții sunt expresia unu suflet preaplin, a unui om „prea uman" în comparație cu „lipsa de inimă a raiului sovietic".

Spovedanie pentru învinşi este o îmbinare între jurnal și pamphlet, scrisă din memorie, după ce autorul s-a întors la Paris (după 16 luni de stat în U.R.S.S.). Textele par a fi niște pamflete scrise într-un limbaj surprinzător:„Pot avere să te menajez, lepădătură mârșavă? Pot face public că am venit la tine dezinteresat și a fost cât pe-aici să mă bagi în buzunarul tău? Pot ca să-ți fac plăcere pentru așa-zisa <<să nu dați arme burgheziei>> - să disprețuiesc mulțimea pe care tu o calci în picioare.[8]" Tonul este dur, „spovedania" relevă datele obiective și subiective ale unei experiențe umane care a trecut printr-o grea înfrângere morală. El a exprimat cu exactitate trăirile care l-au marcat în mod transfigurat, reușind în același timp să atingă profunzimile ca în ficțiune. Ordinea relatărilor nu este cronologică. Timpul cronologic este mereu bulversat de memoria afectivă care duce la noi digresiuni: „Acum douăzeci și șapte de ani, într-o mahala a Brăilei, am auzit pentru prima oară despre dreptate"[9]. În multe locuri anunță cititorul că se va întoarce în trecut: „Aici o paranteză este necesară"[10] sau „Iertați-mi această paranteză"[11].

Factorul ordonator al evenimentelor narate este memoria afectivă a reporterului, care are datoria de a le pune în ordine evenimentele și de a le da un sens unitar. Panait Istrati a prezentat publicului cititor o realitate filtrată prin trăirile sale și pe care el le interpretează în stil propriu, el fiind martorul și participantul direct la evenimente, pe care le prezintă îmn spiritual reportajelor europene.

În călătoria sa prin U.R.S.S. s-a amestecat printre oameni, a discutat cu aceștia încercând să înțeleagă stilul de a acționa a celor aflați la putere, observând defectele uriașe ale noului regim, bazat pe minciună și derutarea străinilor care își fac curajul să viziteze primul stat al oamenilor muncii. I-au îngrozit condițiile în care erau tratați bolnavii de tuberculoză la spitalul „Sotiria" , sau asistând la reprimarea mișcărilor stradale. „Documentarea lui a însemnat călătorie, sute de convorbiri, vizite în case sau instituții, trăirea unor experiențe personale, iar la urmă refacerea întregului traseu din perspective unui eșec al crezului politic. Este o reconstituire realizată prin perspectiva unei idei dominante ceea ce repune întâmplările într-o ordine menită să lumineze un adevăr" – după cum afirmă în mod justificat Radu Ciobotea[12],

[8] *Ibidem*, *Op. cit.,* p.26.
[9] *Ibidem*, p. 13.
[10] *Ibidem*, p. 15.
[11] *Ibidem*, p. 20.
[12] Radu Ciobotea, *Reportajul. Tehnici de redactare*, Editura Cartier, Chișinău, 2021, p. 35.

reușind în felul acesta să arate lumii întregi tragedia unei țări printr-o ideologie mincinoasă și a cărei greșeli grave au costat viața a milioane de oameni nevinovați.

„Panait Istrati, prieten al visătorilor și al învinșilor" (cuvinte scrise cu litere îngroșate pe casa cu numărul 3, de pe strada Paleologu din cartierul Armenesc din capitală, unde acesta s-a stins din viață) a publicat în anul 1929, la Paris, *Vers l'autre flame – Confession pour voineus*,în care a scris despre atrocitățile regimului comunist. Rezultatul a fost ciudat: vechii prieteni s-au dezis de el și l-au acuzat că este fascist. A decedat la 16 aprilie 1935, în sanatoriul Filaret (București), părăsit de toți. Victor Serge (1890-1947), scriitor francez și dizident sovietic deportat din 1933, a scris poemul *Moartea lui Panait* (1935 – Orenburg) din care redăm un fragment din care aflăm mai tot prin ce a trecut acest revoluționar romantic învins:

„Sfârșit – insultă,
N-ai fost cruțat deloc.
S-au hrănit din burdușirea ta cu insulte până ai murit și chiar după aceea.
Și astfel,
mulți au mâncat datorită ție mai bine decât tine.
Au spus că ai trădat, că te-ai vândut,
Tu fidelul, tu sărmanul prieten!
trădezi pe toți acești negustori de fraze,
Tu, vândut, tu, care
n-aveai nimic de vânzare, de nevândut, tu, însuți!
Zăceai pe tăieturile tale de ziare
asemenea lui Iov pe gunoaiele lui,
Scuipându-ți lent ultimul rest de plămân
în fața acestor mercenari de presă,
Lăudători ai maselor profitabile,
Profitori ai maselor desfigurate"[13].

BIBLIOGRAPHY:

1. Ciobotea, Radu, *Reportajul. Tehnici de redactare*, Editura Cartier, Chișinău, 2021.
2. Istrati, Panait, *Hotel Regina* în *România muncitoare*, seria a II-a, an II, nr. 38, 19-26 noiembrie 1906.
3. Idem, *Publicistica de tinerețe*, Ediție îngrijită de Ion Ursuleascu, Galați, Editura Porto-Franco, 1993.
4. Idem, *Spovedanie pentru învinși*, Cuvânt înainte și traducere de Alexandru Talex, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991, 1991.
5. Popovici, Mugur, *Miezul nopții în secol*, în rev. „Observator cultural", nr. 1169/01.05.2023.

[13] Mugur Popovici, *Miezul nopții în secol*, în rev. „Observator cultural", nr. 1169/ 01.05.2023. https://www.observatorcultural.ro/articol/miezul-nop%E1%B9%ADii-in-secol/, accesat în 30.08.2023.

INTERCULTURAL DIALOGUE: THE PRODUCTION CHEKHOV MACHINERY BY PETRU VUTCĂRĂU

Vera Mariancic-Cobzac
PhD Student, Academy of Music, Theater and Plastic Arts, Chișinău

Abstract: This article explores the processes of creation and development of the production "Chekhov Machinery" directed by Petru Vutcarau, based on the eponymous play by the Romanian-French author Matei Visniec. The production was first presented in France and later revived in Chisinau at the Chekhov Theatre, emphasizing the intercultural dialogue between Moldovan, French, and Russian schools of theatrical art. The author draws particular attention to the special role of the actors, who enrich the production by introducing elements of authentic aesthetics and acting techniques. The performance is grounded in a fluid, metatheatrical principle that combines themes characteristic of Chekhov's dramaturgy with the deconstructivist aesthetic of Matei Visniec's plays. A key innovation of the staging is the figure of Chekhov's Soul, which is not present in the original text but serves to unite various Chekhov plays into a cohesive stage space. The technique of "theatre within theatre" creates a divergent artistic field in which the boundaries between the author and his works dissolve. We conclude that the production "Chekhov Machinery" demonstrates the possibility of synthesizing multiple cultural layers and of postmodern deconstruction of classical material, while preserving the depth of psychological insight and poetic expressiveness characteristic of Chekhov's theatrical code.

Keywords: "Chekhov Machinery", intercultural dialogue, postmodernism, deconstructivist aesthetics, metatheatre, allusions, Chekhov's dramaturgy, visual symbolism, directorial interpretation.

In the context of all-encompassing globalization, which spans various aspects of social and cultural life, the relevance and significance of international theatrical discourse are substantially increasing. Theatre, by virtue of its synthetic nature, encompassing playwriting, directing, scenography, and acting, represents one of the most effective instruments of intercultural communication. "Intercultural communication, in essence, can take place within a single nation—specifically, between representatives of different ethnic groups—just as international interaction can be realized within a unified cultural space." [4]

Through the stage embodiment of dramatic works involving representatives of various nationalities (playwright, director, composer, scenographer, ensemble of actors, and audience), a genuine exchange of cultural codes and artistic concepts is carried out. Such creative collaboration stimulates a high level of interaction among all participants in the production process, contributing to the formation of a new theatrical language imbued with the polymorphism of cultural traditions.

Moreover, the involvement of specialists and performers from different theatrical schools in a production contributes to the expansion of interpretive strategies and enriches the stage palette of the performance. The multinational character of the creative team and its ongoing interaction with the audience shape a unique artistic space in which cultural codes not only coexist but also interpenetrate, generating original forms of stage expressiveness. "If, in the process of interpersonal communication, representatives of different cultural groups are involved, then such interaction can be termed intercultural communication." [2]

Thus, theatre, in the context of globalization, functions as a powerful mediator, allowing not only the establishment of dialogue between different socio-cultural systems but also the formation of a new quality of artistic communication, based on diversity and openness.

In 2002, Petru Vutcarau—the founder and director of the "Eugene Ionesco National Theatre" of the Republic of Moldova—together with the theatre's troupe, travelled to France

to carry out a stage interpretation of the play “Chekhov Machinery” by the Franco-Romanian playwright Matei Visniec. This was the first international collaboration between the “Eugene Ionesco Theatre” and the French troupe “Les Oiseaux de Passage” from the town of Die. The production took place at the residence of “Theatre Les Aires” in Die, with funding provided by the French Ministry of Culture. Over the course of two months, French actors Olivier Comte and Brigitte Perrotin played a key role in the rehearsal process alongside the Moldovan performers, enriching the production with new physical expressiveness and incorporating elements of acting characteristic of the French school of theatrical art. The performance was staged in the French language. The musical design of the production was created by the French composer Jacques Coutureau, whose scores helped to create an expressive soundscape that accentuated the dramatic shifts and emotional climaxes.

An integral part of the mise-en-scene and the overall stage composition was the lighting score developed by J. Bonnet (France). His creative collaboration with the Moldovan set designer Stella Verebceanu contributed to the formation of a cohesive visual concept, one that recreated the spirit of the 19th century on stage while simultaneously introducing a touch of illusion into the theatrical space. This duality in the staging resonated with the thematic layers of the play, where every action is imbued with both historical specificity and metaphysical dimension.

"Undoubtedly, “Chekhov Machinery”, subtly constructed in a truly postmodern key, will leave a mark—audiences leave the theatre deep in thought. And although, as in many of Visniec's plays, Death occupies a central place, the performance is filled with warmth, devoid of dark undertones, and convincingly speaks of the dignity and courage it takes to be an Artist." [5, p.120]

Later, in 2024, P. Vutcarau revived this production in the Russian language on the stage of the A. P. Chekhov Drama Theatre in Chisinau (Republic of Moldova), aligning the premiere with the symbolic 90th jubilee theatrical season. In the new version, the focus was placed on expanding the cast: instead of the previous approach in which a single performer played multiple roles, the director invited more actors. This broadened the range of character portrayals and enhanced the polyphonic resonance of the performance, enriching it with additional emotional and physical registers.

The very title “Chekhov Machinery” points to a deconstructivist aesthetic, imbuing the interplay of meanings with a particular dynamism that at times dismantles classical forms of representing reality. At the same time, it metaphorically refers to the "mechanism" of Chekhov's plays, whose dramatic structure is built with astonishing engineering precision. By assembling the details, the audience is presented with a harmoniously functioning theatrical organism, imbued with the deep spiritual quality characteristic of Chekhov’s style. This combination of rationality and poetic sensibility renders “Chekhov Machinery” an original example of synthesis between historical stylization, aesthetic play, and refined psychological insight.

Matei Visniec’s play “Chekhov Machinery” is a kind of metadramatic experiment in which characters from several of Chekhov’s most famous works are brought together: “The Cherry Orchard”, “The Seagull”, “Three Sisters”, “Uncle Vanya”, and “Ivanov”. In analyzing the production, which references this dramatic material, one may speak of allusion as an artistic and figurative reflection of Chekhov’s legacy, where each recognizable character becomes an echo of the original source while simultaneously acquiring new, additional meaning. The production of “Chekhov Machinery” is fundamentally devoid of a clear, linear plot: the director’s concept is built upon the seamless transition from one familiar Chekhovian atmosphere to another. Thus, the viewer may find themselves within the space of “The Seagull”, observing familiar traits of Arkadina and Treplev, and a moment later be transported into the world of “The Cherry Orchard”, where Lopakhin, having bought the orchard, has

already felled all the trees. However, these transitions are deliberately left unmarked by any scenic breaks or traditional changes in set design; on the contrary, the creators of the performance employ a technique of fluid, almost dream-like transformation of theatrical reality.

At the center of the narrative is Anton Pavlovich Chekhov himself, who appears to be in a state of pre-mortem delirium. His consciousness becomes saturated with a stream of memories and hallucinations, in which the images of characters he created emerge and disappear like mirages. Each scene does not reproduce the exact plot or conflicts of the original plays, but instead becomes a meeting between the Author and his creations, which have acquired their own autonomy. At times they comfort him, at other times they reproach him, or else teach him humility in the face of the inevitable. This structure recalls the technique of "theatre within the theatre," in which dramatic material is presented as a series of phantasmagorical episodes closely intertwined with the spiritual quest of the protagonist.

The distinctive aesthetic style of the "Eugene Ionesco Theatre" sets the tone for the overall atmosphere of the production and is underscored by the symbolism of masks. All characters appearing on stage wear whitened death-mask makeup with darkened eye sockets, lending them a ghostly presence and highlighting the otherworldly nature of their existence. The scenographic design and costumes intensify this effect: the stage is covered in white sand, across which the actors move barefoot. This detail may be interpreted as a metaphor for asceticism and humility (in many religious traditions, bare feet symbolize the sanctity of the moment or detachment from worldly concerns). At the same time, the contrast between the luxurious costumes—stylized after Chekhov's era—and the absence of footwear creates a paradoxical image. This dissonant detail reflects the absurdity of what is unfolding: the action does not take place in the familiar domesticity of Chekhov's characters, but rather in a dreamlike or visionary space.

Thus, "Chekhov Machinery" becomes not only a kaleidoscope of intersecting fates of well-known characters but also assumes a metatheatrical dimension in which the playwright himself becomes the principal actor. The fusion of emotionally charged fragments from the plays, the absence of a linear narrative, and the use of expressive symbols (masks, bare feet, a sand-covered stage) form the unique artistic code of the production. This underscores the deconstructivist nature of the performance, in which conventional boundaries between author, creation, and audience are dismantled, and the division between life and death becomes as fluid as the sand on the stage itself.

In "Chekhov Machinery", as staged by P. Vutcarau, the central metaphor that determines the entire visual structure and conceptual direction is the white sand that entirely covers the stage space. Due to its fluid nature, the sand is perceived as a manifestation of time, slipping inexorably through one's fingers—emphasizing the transience of all existence. Simultaneously, it alludes to the idea of dust settled on the roads once travelled by the characters, and evokes the ashes of the author's creative legacy, which the director engages with in a kind of dialogic encounter with Chekhov's world. As such, the vibrating texture of the sand becomes not merely a decorative device but a full-fledged participant in the stage action, deepening the dramaturgical fabric of the production and imbuing it with symbolic resonance.

The final mise-en-scene in this interpretation represents the culmination of the play's philosophical and emotional threads: all the characters of "Chekhov Machinery", as though summoned from parallel temporal planes and Chekhov's various works, gather on stage to bear witness to Anton Pavlovich's final monologue. In their hands are white handkerchiefs and champagne glasses—referring to an actual fact from the writer's biography: it was a glass of champagne he requested on his deathbed. The whiteness of the handkerchiefs is marked with blood stains, immediately evoking associations with tuberculosis, from which Chekhov

suffered terminally. The merging of these elements—the glasses and the bloodied cloths—creates a complex visual and semantic paradox: life, symbolized by the effervescent play of champagne bubbles, becomes inextricably intertwined with death, from which there is no escape.

At its climax, the directorial device reaches its peak expressiveness: Chekhov invites those around him to raise their glasses and drink champagne, remarking that the bubbles ease his breathing. At that moment, the metaphorical resonance becomes clear: the inability to draw breath without the aid of this "life-giving" fluid becomes a symbol of life's painful departure. The characters then begin to scoop up the sand—this very sand that throughout the performance has been perceived as the personification of time—and slowly pour it out beneath their feet. In its form and symbolism, this act resembles the function of an hourglass: the clock ceases to tick when no one turns it, and thus time stops flowing. In this way, the people who gather the sand become participants in a ritual where life and death are transformed into an absurdly beautiful farewell ceremony.

The function of sand as the air of time—upon which existence depends—reverses the traditional understanding of theatrical space: the stage is transformed into a kind of liminal zone between being and non-being. Within this zone, the players of the performance are condemned to a continuous awareness of transience, as the grains of sand flowing into the void metaphorically indicate the completed cycle of life. Director P. Vutcarau, through concrete visual embodiments (champagne, blood-stained handkerchiefs, sand), constructs an allegory of death that does not evoke horror in the audience, but rather prompts philosophical reflection on the finitude of human existence. The magnitude and simultaneous simplicity of this metaphor generate a powerful artistic effect, producing in the audience a sense of shared participation in the farewell ritual of a great playwright with his own creations. It is at this moment that "Chekhov Machinery" reveals itself not as a collection of arbitrary episodes, but as a coherent metatheatrical statement about the nature of time, memory, and the enduring significance of creativity that transcends the life of its creator.

In "Chekhov Machinery", directed by P. Vutcarau, the central character becomes Anton Pavlovich Chekhov himself (portrayed by actor Olivier Comte in the first version, and Roman Malay in the second), represented in two dimensions—corporeal and spiritual. A key directorial decision involves the introduction of the character of the Soul (played in the first version by Doriana Talmazan and in the second by Anna Goryachka), who does not appear in M. Visniec's original play, but is introduced by Vutcarau to create a meaningful and emotional connection between the author and the characters of his renowned works. The Soul follows Chekhov unceasingly, embodying his higher self and revealing the metaphysical dimension of his final visions. This artistic device ensures the coherence of the stage narrative, in which all appearances of characters from various Chekhov plays are transformed into a single phantasmagorical space, filled with beauty doomed to dissolve into eternity.

The atmosphere of unreality is achieved, in particular, through the light and sound designs developed by J. Bonnet and J. Coutureau, respectively. The lighting—based on sharp contrasts, diffused beams, and localized highlights—creates an effect of the "dematerialization" of objects and people on stage. As a result, objects and characters seem to lose their physicality, becoming phantoms or reflections of worlds conjured by the imagination of the dying writer. The musical motifs, in turn, establish a unique rhythm, provide a counterpoint to the action, and accentuate climactic moments, highlighting both the tragic depth and ironic layers of the performance.

The actor portraying the real, earthly Chekhov is endowed with a visual resemblance to the writer and meticulously reproduces his demeanor—from a gentle, slightly ironic smile to profound pauses filled with inner torment. Alongside him, the Soul remains ever-present in the theatrical space a physical embodiment of Chekhov's spiritual image. Every movement of

the Soul acts as an echo of the writer's emotional state, reflecting his doubts, hopes, and fears in the face of the inevitable end. By its very nature, the character of the Soul belongs to the category of silent stage entities that, despite lacking verbal expression, become central figures in the theatrical narrative. Much like the ancient chorus or characters of symbolist theatre, the Soul exists on stage outside the traditional dramatic structure: it does not engage in dialogue, yet it is an active participant in the events. The Soul in "Chekhov Machinery" represents the archetype of a pure, untainted origin capable of preserving a connection between past and present, between the material and the spiritual.

The visual and physical portrayal of the Soul underscores its ethereal nature: the Soul is presented as an airy, luminous image of a delicate young woman dressed in a white, flowing gown symbolizing weightlessness, spiritual elevation, and transcendence of earthly existence. A central detail of her costume is a large white hat, upon the brim of which a seagull—killed by Treplev—lies with its wings outspread, a key allusion to Chekhov's symbol of an unquenchable aspiration for the sublime, tragically cut short. This visual code binds the image of the Soul to themes of sacrifice, unfulfilled hopes, and lost illusions.

The principle of the Soul's stage presence is built upon constant co-presence: the character never leaves the stage, remaining invisible to the other characters while being distinctly perceptible to the audience. This device creates a unique system of audience perception, in which the Soul becomes a kind of metaphorical echo of every action and emotional movement of the main characters. Her physical responses and movements on stage accumulate tension, pain, hidden desires, and unrealized aspirations of the dramatis personae.

The character's expressive movement vocabulary is based on soft, fluid gestures, which contrast with the sharp, angular movements of the other characters. In certain scenes, the Soul's movements resemble dance improvisation, aligning the image with elements of physical theatre and performance art. Thus, the director not only introduces a symbolic character but also proposes a new mode of interaction between actor and space, wherein the character exists outside the traditional logic of dramatic conflict.

A key component of the director's concept is the interplay of light and shadow in shaping the image of the Soul. In several scenes, lighting renders her figure almost ghost-like, creating a semi-transparent effect that further emphasizes her transitional state between the physical and metaphysical worlds. The lighting design creates an aura of mystical presence, casting the Soul as a kind of guardian angel—or conversely, as a silent witness to the collapse of ideals experienced by the characters.

Thus, the introduction of the Soul in "Chekhov Machinery" not only expands its artistic dimensions but also allows the narrative to transcend conventional dramaturgy, creating a multilayered stage reality. This character becomes a connecting link between the world of the living and the realm of lost ideals, making her the focal point of the performance's emotional and conceptual tension. "The meta-soul—the Soul—materializes, becomes visible, embodied in the image of actress Doriana Talmazan, thus recalling the Universal Soul from Treplev's play performed by Nina Zarechnaya. Following a postmodernist approach, the director creates a performance in which the Soul plays multiple roles, transforming throughout the action into Chekhovian heroines—Nina and Masha from "The Seagull", Sonya from "Uncle Vanya" — while simultaneously embodying, throughout the performance, the very soul of Chekhov, lying on his deathbed." [1, p. 97]

The production was originally staged in French. However, even with the language barrier, the audience unmistakably recognized the traits of a true intellectual in the main character's demeanor: compassion for human suffering, a persistent longing for unattainable happiness, and a dream of a better future. The intonational flow of speech, transitions from sarcastic remarks to contemplative pauses, were all complemented by the physical accents of the Soul, enhancing the sense of fusion between the writer and his innermost self.

An important element that introduces a note of comedic grotesque is the scene involving the incompetent doctors—Chebutykin, Astrov, and Livov (played in the first version by Dumitru Mamei, Valeriu Pahomi, and Gheorghe Butuca; in the second by Denis Perev and Dmitry Koev). According to the director's concept, they appear as pathologists who must identify Chekhov's body, but their behavior is thoroughly laced with cynicism and frivolity. Chatting about the writer's level of talent, they drink vodka, argue loudly, and even burst into song, blatantly displaying their coarse insensitivity. Meanwhile, Chekhov and his Soul are invisibly present. As though having stepped out of his own body, he watches their comic antics, adding an additional layer of ironic depth to the scene. This directorial technique serves as a counterpoint to the overall tragic concept, infusing the performance with a note of biting satire that mocks the helplessness of human perception in the face of death and the impotence of science in confronting the inevitable end.

Thus, director P. Vutcaru constructs a complex, polyphonic stage tapestry, where reality and unreality, the physical and the metaphysical, the tragic and the comic converge. The use of the Soul as a unifying element across the plots of Chekhov's various plays, the light and sound accents emphasizing the phantasmagorical nature of the performance, as well as the comically grotesque scenes with the doctors, together form a unique artistic environment. Within it, Chekhov himself appears as a man who, until his final moments, retains a sense of self-irony and a wise perception of life's paradoxes, while his creations come alive on stage in a surreal dance of ghostly dreams.

The action of "Chekhov Machinery" unfolds against the backdrop of tall, white arched windows that function as a kind of portal into various spatial-temporal dimensions. Beyond these windows, faint glimmers of kerosene lamps occasionally appear, illuminating ghostly silhouettes of Chekhovian characters who wander in search of their creator. At other times, a train station comes into view, where, to the accompaniment of a brass band, people joyfully welcome an arriving train. It is later revealed that one of the freight cars, meant for transporting oysters, carried the remains of Anton Pavlovich himself. This device not only provides a historical reference to the real return of Chekhov's body but also metaphorically signifies the ossification of cultural memory regarding the great dramatist.

In time, the famed cherry orchard also appears behind the windows, though it seems more a mirage than a tangible landscape. According to Chekhov himself, the orchard's sacred meaning lies in its symbolism of purity and spiritual renewal. In light of his awareness of impending death due to tuberculosis, this vision gains a deeper poignancy, emphasizing the fragility and fleetingness of life.

The idea of impending death is embodied in the figure of Sarra (Anna Petrovna) from "Ivanov" (portrayed by Brigitte Perrotin in the first version, Inna Honenko in the second), who also dies of tuberculosis. She repeatedly appears before Chekhov's inner eye, endowed with special knowledge of the nature of the afterlife. Sarra imparts a sense of peace to the writer, gently reminding him that she has already traversed all stages of dying within his own dramaturgy. This metaphysical encounter constitutes a profoundly theatrical experience: the stage becomes a space where the author confronts his characters, and where the very nature of time and space turns conditional. Reality and illusion merge to form a unified artistic fabric. Thus, the boundary between life and death dissolves, attaining a new, elevated dimension in Sarra's spiritual message.

In Vutcarau's production, particular significance is granted to the figure of the Passerby from "The Cherry Orchard" (played by Valeriu Ungureanu in the first version, Yuri Andryushchenko in the second). The director not only amplifies this character's symbolic meaning but also extends his presence throughout the performance, making him a kind of connective thread binding the fragments of the play into a cohesive whole. In Chekhov's original, the Passerby appears shortly after the enigmatic sound of a snapping string—a motif

that scholar B. Zingerman interprets as “the voice of eternity: a reminder of unknown worlds and lives” [7, p.112], transcending ordinary human existence. In Vutcarau’s refined interpretation, this motif is echoed as an acoustic leitmotif throughout the production.

The sound of the snapping string—an echo of some cosmic law disrupted by unseen fate—is quoted in the performance and elicits a visceral spasm from the Passerby. His bare, bloodied feet evoke an endless journey, a weary wandering in search of the Nikolaevsky Railway Station. This search acquires existential meaning: the Passerby is not merely traveling toward a geographic location, but toward the place where Chekhov’s coffin was delivered—where the past collides with the present and eternity is born.

The stage design enhances the sensation of blurred boundaries between worlds. The white, loose sand covering the stage transforms it into a metaphorical space, where time becomes fluid and indeterminate. It is upon this sand, leaving behind footprints, that the Passerby walks, appearing before each new episode, which marks the key climactic moments of character interaction. His presence serves as a reminder of time’s inevitability, of the cyclical nature of fate, and of the echo of the past that cannot be silenced.

Against this shifting sandy surface, as if emerging from the mirage of eternity, appear the women. The delicate work of the costume designer contributed to the creation of striking female images: clad in elegant dresses and ornate hats, they evoke associations with the works of Art Nouveau painters from the late 19th and early 20th centuries, creating the effect of living paintings. In this dream world, Arkadina (played in the first version by Ala Mensikov, and in the second by Vera Mariancic), immersed in her own ambitions, and the three sisters—Olga, Masha, and Irina (first version: Larisa Minov, Ala Mensikov, Anjela Sochirca; second version: Natalia Kornigrutsa, Marianna Drozdova, Irina Tarasyuk)—exist as memories, as eternal images imprinted in the consciousness of the dying writer.

A Hamletian reminiscence resonates in the scene between Arkadina and Treplev (portrayed by Dumitru Mamei in the first version, Vitaliy Pavlyukov in the second). Here, Vutcarau explores the theme of betrayal: a mother who refuses to acknowledge her son and rejects his talent, seeking to cast him off—as though transferring responsibility for this absurd child to Chekhov, who once created him. This scene expresses the motif of fated inevitability—the sense that the trajectories of these lives are already mapped out and cannot be altered.

Another episode, filled with symbolic tension, features Tuzenbach and Solyony (played by Dumitru Mamei and Gheorghe Butuca in the first version, Vitaliy Pavlyukov and Archil Ioseliani in the second), both clad in white officer’s uniforms that blend with the sand. The characters’ tragic fate is accentuated by the director’s decision: it is Chekhov himself—like an invisible architect of destiny—who places the pistol in Solyony’s hand, thus dictating the inevitability of the outcome.

A distinct place in the production is occupied by the duo of Firs and Anfisa (portrayed by Gheorghe Petraru and Larisa Minov in the first version, Aleksandr Vasilyev and Albina Samartseva in the second)—characters who embody simple, earthly human life, which too passes into eternity. They symbolize a fading epoch, people dissolving in time, much like Chekhov himself, whose presence on stage hovers between reality and its spectral reflection.

The final scene of the performance is powerful in both its symbolism and physical expressiveness. All characters stand barefoot on the white sand and let it pour between their palms, forming the image of an hourglass whose course no one can reverse. This ritualistic gesture evokes dances of ancient peoples, performed barefoot in direct contact with the earth. Like them, the characters seem to feel the breath of eternity, uniting with the immutable flow of time. Their bare feet dissolve into the white sand—this symbol of life’s impermanence, of the endless cycle of life and death, of the material and the otherworldly.

In “Chekhov Machinery”, P. Vutcarau creates an intricate web of theatrical allusions, including references to previous productions of the “Eugene Ionesco Theatre”. One of the most

potent reminiscences is the central metaphor from I. Sapdaru's early production "Hamlet" — the image of a boy attempting to teach a dead bird to fly. This evocative symbol, filled with both tragedy and hope, is carried into "Chekhov Machinery", where it now acquires new semantic resonance.

In Vutcarau's interpretation, the boy becomes the embodiment of Ranevskaya's drowned son, who returns to her world to take his mother with him to a place where pain, regret, and loss no longer exist. He is not merely a ghost from the past but a messenger from another dimension—a symbol of the unresolved connection between life and death, between mother and child. Within this imagery also resonates a paraphrase of the Hamletian theme of maternal betrayal. In the boy's hands lies the seagull—a totemic image from Chekhov's play, passed to him by the character of the Soul. This moment becomes a multilayered theatrical metaphor: the bird is not only a reflection of Treplev's fate but also a universal symbol of unrealized hopes, aborted flights, and an unattainable longing for freedom.

The final procession of characters is crowned by the heroines of "Three Sisters". For this production, playwright Matei Visniec composed monologues specifically for Olga, Masha, and Irina, in which they address Chekhov directly, speaking to him of their dreams and anxieties. Their words resemble a final, desperate attempt to alter their destinies, as though they still hope the author might rewrite the scripts of their lives. Yet Chekhov is long gone; his time has passed, and the fates of his characters—like his own—have become part of eternity.

The production "Chekhov Machinery", directed by P. Vutcarau, is a complex metatheatrical statement in which the artistic image emerges through the harmonious interplay of scenography, physicality, light, and music. The atmosphere of the performance balances between historical stylization and phantasmagoria, generating a space defined by the permeable boundary between life and death, past and present, reality and illusion.

The tempo-rhythmic structure of the production follows the logic of a dream. Vutcarau constructs the pace of the play as a gradual dissolution: from recognizable Chekhovian imagery to its dematerialization, from domestic realism to symbolic abstraction. His directorial signature is expressed in a combination of slowed action and sudden accents, where each movement and pause assumes metaphysical meaning. The performance resembles a rarefied theatrical canvas, where meaning arises not from the dynamics of plot, but from the interplay of semantic echoes and theatrical reminiscences.

The "Chekhov Machinery" project may be regarded as a synthetic artistic process grounded in principles of diversity and openness, contributing significantly to the development of a new format of intercultural communication. It not only advances dramaturgical practices and fosters deeper reflection within the theatrical domain, but also strengthens ties among representatives of different national schools and traditions.

It is particularly important to emphasize that "encounters with the 'other', with individuals of differing cultural backgrounds, have come to be perceived as opportunities for engagement within a shared world of values, norms, and behavioral standards." [3, p. 254] In this context, the "Chekhov Machinery" project functions as a catalyst for dynamic cultural exchange, enabling participants and audiences alike to enrich their own experiences through interaction with alternative forms of stagecraft and artistic expression.

Thus, the "Chekhov Machinery" initiative makes a significant contribution to the reinforcement of the global theatrical community, fostering further exploration of diverse dramaturgical styles and practices, and expanding the boundaries of artistic dialogue in an increasingly globalized world.

BIBLIOGRAPHY:

1. Fedorenco, V. *Chekhov: The Tradition and Modernity of Interpretation in Contemporary Theatre*. In: Arta-2002. Visual Arts. Architecture. Music. Theatre. Cinema. Academy of Sciences of Moldova, Chișinău, 2004, pp. 94–101. ISBN 9975-924-49-2.
2. Litters, U. *Interkulturelle Kommunikation aus fremdsprachendidaktischer Perspektive*, Narr Verlag, Tübingen, 1995, p. 20.
3. Portera, A. *Intercultural Competences for the Global World*. In: Education and Interethnic Relations, edited by E. Khakimov, Izhevsk: Udmurt State University, 2011, pp. 253–262.
4. Schugk, M. *Intercultural Communication (Culturally Conditioned Differences in Sales and Advertising)*, Vahlen Verlag, Munich, 2004, p. 52.
5. Turea, L. *Francophonie la plus-que-parfait: the Creative Tandem Vișniec–Vutcărău*. In: La Francopolyphonie: Langues et Identités / Francopolifonia: Limbi și Identități, Vol. II, International Colloquium, Chișinău – ULIM, 23–24 March 2007, pp. 118–122. ISBN 978-9975-934-37-4.
6. Vișniec, M. *Maşinăria Cehov. Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*. București:
   Humanitas, 2008 ISBN 9789735022334
7. ЗИНГЕРМАН, Б. *Очерки истории драмы 20 века*. Москва:Наука,1979, 392 с.

MYTH - HISTORY AND BECOMING

Mirela-Cristina Coman (Liuţă)
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The present work proposes an analysis of the history and the development of myth and its ordering role in human existence.The development of myth is essential for a deep understanding of human culture and psychology, in the sense that myths are not simple stories, but bearers of meaning, fundamental values and archetypes. They offer narrative explanations for origins, solve ontological problems, by understanding the world and man's place in it. At the same time, myth anchors contemporary man to the primordial and helps him to rediscover this mythical world and simultaneously to his own identity, contributing fundamentally to the perpetuation of certain patterns of behavior and thought and to the way we perceive reality.

Keywords: myth, beliefs, primordial, culture, values.

Din timpuri imemoriale, omenirea a simţit nevoia de a-şi lega propria sa existenţă de sisteme de credinţe şi mituri, în care să se identifice cultural. Astfel, miturile au devenit treptat element ordonator, capabil să dea sens vieţii sociale, relaţiei dintre individ şi lume, dar şi a relaţiei acestuia cu transcendentul şi, implicit, a conexiunii cu sinele, în încercarea omului de a-şi (re)găsi locul în cadrul acestui univers. Conceptul de mit îşi are proveniența în termenul grecesc *mythos*, având sensul de „discurs, povestire", dar care, pe parcursul timpului, utilizat în diferite contexte, va primi semnificaţii multiple. Actualmente, e dificil de oferit o definiţie completă a mitului, dată fiind complexitatea fenomenului mitologic, dar şi faptul că fiecare exeget al mitului tratează fenomenul dintr-un anumit unghi de vedere ştiinţific, atingând, în abordarea sa, doar unele aspecte, limitând, în acest mod, raţionamentele şi pierzând alte aspecte esenţiale ale mitului.

Mitul este, în general, o transpunere a realităţii în imaginar şi simbolic, o „povestire fabuloasă care cuprinde credinţele popoarelor (antice) despre originea universului şi a fenomenelor naturii, despre zei şi eroi legendari etc.; (p. gener.) poveste, legendă, basm".[1] Rolul mitului este de a explica, prin apelul la simboluri şi semnificaţii, ceea ce raţiunea nu reuşeşte să justifice prin argumente concrete, căci mitul implică o lume proprie, verosimilă, în care timpul poate fi reiterat, prin revenirea la momentul fondator, al originii întregului univers, un timp imemorial, când omul păstra vie legătura cu primordialul, cu transcendenţa, cu sacralitatea. În antichitatea grecească, mitul era valorificat de învăţaţii vremii pentru a face referire la ficţiune, la născocire, aşa cum se poate constata în opera lui Homer, care concentrează în numele zeilor întruchiparea alegorică a însuşirilor omeneşti ori stihiile naturii transpuse alegoric. Socrate încearcă să aducă filosofia de la zei la pământeni, subliniind că e necesară o apropiere a conceptelor abstracte către individ. Însuşi Platon, discipol al lui Socrate, în lucrarea *Protagoras*[2], face distincţia între *logos*, lumea pură a ideilor, ce caracterizează discursul logic, argumentat, coerent, pertinent, despre adevăr, şi *mythos*, reprezentând o povestire neconvingătoare, fără a avea vreo justificare logică, o fabulaţie, o născocire, caracterizând „lumea umbrelor". În cartea a VI-a din *Republica*.[3], Platon vorbeşte despre ideea de dreptate, invocând, pe de o parte, „ordinul vizibilului" (lumea *sensibilului*), reprezentând imaginile (*umbrele*), care „se divide în raport cu ceea ce e adevărat şi ce nu e" , iar pe de altă

[1] Dicţionarul Explicativ al Limbii Române, Editura Univers Enciclopedic, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1998, p. 641
[2] Platon, *Protagoras,* apud Silviu Angelescu, *Mitul şi literatura,* Editura Univers, Bucureşti, 1999, p. 12
[3] Platon, *Republica*, Editura Antet, Filipeştii de Târg, Prahova, 2014, p. 213

parte, „cel al inteligibilului" (lumea *ideilor*). Cu toate acestea, când nu reuşea să delimiteze concretul de abstract, adică de alegorie, Platon recurge la mit, invocând o parabolă, pentru că nu găseşte resurse raţionale să definească anumite concepte – cele pure, pentru a le apropia oamenilor. În drumul de la necunoaşterea cea mai adâncă la cunoaşterea absolută, Platon invocă ideile de Adevăr, Bine, Dreptate, Frumos. Pornind de la distincţia dintre *mythos* şi *logos,* se pot deduce două moduri de cunoaştere, cea raţională, ce operează cu concepte logice, raţionale, şi cunoaşterea mitică, ce apelează la imagini, la simboluri. Mitul oferă o imagine a lumii, naşterea întregului univers. Aşadar, Platon rezervă el însuşi un loc aparte *mythos*-ului în discursul filosofic, orientat către adevăr, cu toate că iniţial le respinge, pentru ca ulterior să introducă în dialogurile sale mituri argumentative autentice (mitul peşterii, mitul lui Gyges, mitul lui Er în *Republica*, mitul escatologic în *Phaidon*, mitul androginului în *Banchetul*, mitul Atlantidei în *Timaios*). Plutarch afirmă în *De gloria Atheniensium*, 348 A-B: „Mitul are caracteristica de a fi o povestire mincinoasă, care se aseamănă cu o povestire veridică", iar în *Amatorius*, 762 A: „Fără a crede în totalitate în mituri, nu le refuz, nici nu le creditez în totalitate". Se remarcă faptul că mitul este pus încă din antichitate sub semnul verosimilului, prin lumea credibilă creată, care nu poate fi nici dovedită prin adevăruri concrete, dar ale cărui adevăruri nu pot fi nici negate, respinse, ori dovedite ca fiind incerte, false. În *De Iside et Osiride*, 58-374 E, Plutarh explică: „Nu trebuie să tratăm miturile ca pe nişte povestiri absolut autentice, ci să luăm din fiecare ceea ce este convenabil şi verosimil".

Tot în antichitate, Aristotel va interpreta mitul ca spaţiu al verosimilului şi al purificării, o cale de transcendere către lumea sacră, către primordial. La Aristotel, în *Metafizica*, mitul devine o parabolă folosită pentru a ilustra ideile filosofice, mitologia punând în corespondenţă omul gânditor cu elementul miraculos, căci acolo unde intervine *mirarea* începe filosofia, omul gânditor îşi pune în permanenţă întrebări despre sine şi univers, despre legătura dintre om şi univers , despre sensul omului în acest univers. Această gândire, mitosofică, bazată pe simboluri, îl iniţiază pe om într-o primă etapă spre cunoaştere. Să deducem de aici că, în viziune aristotelică, doar filosoful este singurul om capabil să se apropie de lumea sacră, a ideilor pure, să descopere tainele universului şi să îi înţeleagă sensurile. „Mirarea i-a împins, ca şi astăzi, pe primii gânditori la speculaţii filosofice. Mai întâi ei au fost frapaţi de dificultăţile cele mai aparente, apoi, înaintând puţin câte puţin, au căutat să rezolve probleme mai importante, cum ar fi fenomenele Lunii, cele ale Soarelui şi ale Stelelor, şi în sfârşit, geneza universului. A observa o dificultate (*difficultas*)[4] şi a te mira înseamnă să-ţi recunoşti propria ignoranţă şi de aceea iubitorul de mituri este, într-un anume fel, filosof, căci mitul este alcătuit din miraculos"[5]. Această lume sensibilă, superioară, devine palpabilă doar filosofului care, prin descifrarea semnelor universului, prin reflecţie adâncă, accede către ea, depăşindu-şi propria condiţie prin iniţierea sa în lumea verosimilă a miturilor. Termenul *miraculos* va trebui înţeles, transgresând epocile, ca mister, taină, ceea ce este ascuns omului obişnuit şi este permis doar unui iniţiat care, luând act de aceste semne, de ceea ce se află dincolo de limitele obişnuite, descoperă primordialul, originile universului. Însăşi existenţa umană este pusă sub semnul misterului , iar prin revelaţie, ea descoperă universul înconjurător şi se descoperă pe sine. Lumea omului mitic este o lume a perfecţiunii, a exemplarităţii, o lume contemporană zeilor, pusă sub semnul timpului sacru.

Miturile vor fi, în perioada romantică, un izvor inepuizabil de inspiraţie. Exprimând înţelepciunea populară, mitul devine însăşi esenţa vieţii, centru ordonator, dar şi o cale de a pătrunde în cele mai profunde laturi ale spiritului uman. Mitologia este trecută în sfera artei, Schelling considerând-o condiţie necesară şi material artistic, pusă, aşadar, în slujba Frumosului artistic, zeii reprezentând idealul de frumuseţe, Absolutul.

---

[4] Aristotel, *Metafizica*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, 982b, p.60-61

[5] *Ibidem*

În secolul al XX-lea, mitului i s-a acordat o atenţie deosebită, numeroase studii fiind publicate în acest sens. Mitul a fost privit nu doar din perspectivă filosofică, ci şi din punct de vedere epistemologic, antropologic, ori semiologic. Interesul deosebit şi numeroasele studii arată domeniul vast al mitului, care trebuie astăzi privit nu doar din perspectivă diacronică, ci şi redimensionarea acestor mituri şi procesul demitizării. Raportul dintre lumea mitică şi lumea reală merită analizată în profunzime, pentru a putea stabili importanţa reală a miturilor în existenţa umană. Mircea Eliade a acordat mitului un interes deosebit, subliniind că aspectele pe care mitul le relatează sunt realităţi sacre, ce evocă lumea zeilor, o lume exemplară, pusă sub semnul timpului sacru, primordial (*in illo tempore)*. Definiţia dată mitului[6] de către Mircea Eliade atrage atenţia prin complexitatea ideilor exprimate şi prin viziunea originală, profundă: „mitul povesteşte o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, (...). Altfel zis, mitul povesteşte cum, mulţumită isprăvilor fiinţelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de realitate totală, cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituţie. E aşadar întotdeauna povestea unei „faceri": ni se povesteşte cum ceva a fost produs, a început să fie. Mitul nu vorbeşte decât despre ce s-a întâmplat realmente, despre ceea ce s-a întâmplat pe deplin." Personajele întâlnite în mituri nu aparţin spaţiului profan, nu sunt fiinţe umane ce trăiesc într-un timp şi un spaţiu limitate, închise, ci sunt zei, fiinţe superioare omului şi aparţin unei lumi sacre, superioare lumii profane. Eliade afirmă că lumea reală, concretă în care trăim arată astfel tocmai pentru că în ea se reconstruieşte, timid, lumea sacră, mascată prin simboluri. Prin urmare, prin mit ni se dezvăluie un mister, un semn al sacralităţii, întrucât gesturile zeilor ascund taine pe care omul trebuie să le cunoască , iar acest lucru nu ar fi posibil decât dacă aceste taine nu i-ar fi fost dezvăluite omului de către zei: „Personajele miturilor sunt fiinţe supranaturale. Ele sunt cunoscute mai ales prin ceea ce au făcut în timpul prestigios al „începuturilor". Miturile revelează aşadar activitatea lor creatoare şi dezvăluie sacralitatea (sau numai caracterul „supranatural") operelor lor. În fond, miturile descriu diversele şi uneori dramaticele izbucniri în lume a sacrului (sau a supranaturalului). Tocmai această izbucnire a sacrului fundamentează cu adevărat lumea şi o face aşa cum arată azi." [7] De asemenea, Mircea Eliade subliniază necesitatea atribuirii mitului timpul sacru, care se opune timpului comun, al oamenilor, un timp istoric, profan: „ Spre deosebire de „istoriile false" care pot fi povestite oricând şi oriunde, miturile nu trebuie recitate decât în cursul unui interval de timp sacru".[8]

În capitolul „Structura şi funcţiile miturilor" ale aceleiaşi lucrări, Eliade subliniază ideea că mitul îşi construieşte o lume proprie, necesară şi suficientă sieşi, el trăieşte prin sine şi supravieţuieşte , prelungindu-se în profan. Totodată, el iniţiază fiinţa umană într-o lume „transfigurată, auroralã, impregnată de prezenţa fiinţelor supranaturale". Mitul „constituie istoria faptelor fiinţelor supranaturale", iar această istorie trebuie considerată „ca fiind absolut adevărată şi sacră"; mitul „constituie paradigmele oricărui act omenesc semnificativ şi „având cunoştinţă de mit, cunoaştem „originea" lucrurilor, iar realitatea în care trăim poate reactiva oricând timpul mitic prin rituri : „se poate spune, în sfârşit, că, într-un fel sau într-altul, „trăim" mitul, în sensul că suntem pătrunşi de puterea sacră, exaltantă, a evenimentelor pe care ni le rememorăm şi le reactualizăm." [9]

Transpus în lumea miturilor, omul retrăieşte timpul imemorial, devenind „contemporan" cu personajele mitului. Astfel, omul se desprinde total de timpul istoric, cronologic al profanului, şi retrăieşte vremurile primordiale, divine: „nu mai trăim în timpul cronologic, ci în timpul primordial, timpul în care evenimentul a avut loc pentru prima oară".[10]

---

[6] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 5-6
[7] *Ibidem*
[8] *Ibidem*, p.10
[9] *Ibidem*, p. 18-19
[10] *Ibidem*, p. 10

Miturile, în viziunea lui Eliade, sunt o revelaţie a lumii sacre, o lume exemplară, un element ordonator, civilizator, după cum notase şi Bronislaw Malinowski, în încercarea de a defini mitul şi funcţia lui pentru societăţile primitive: „Considerat, din punctul de vedere a ceea ce e viu într-însul, mitul nu reprezintă o explicaţie menită să satisfacă o curiozitate ştiinţifică, ci o povestire care face din nou să trăiască o realitate originară şi care corespunde unei profunde nevoi religioase, unor năzuinţe morale, unor constrângeri şi unor imperative de ordin social şi chiar unor exigenţe practice. […] Mitul este aşadar un element esenţial al civilizaţiei omeneşti", el este „o realitate vie, la care nu încetăm să recurgem", „o adevărată codificare a religiei primitive şi a înţelepciunii practice".[11]

Miturile sunt generatoare de modele, oferind oamenilor o imagine a sacrului, amintindu-le cum a luat fiinţă întregul univers. Prin mituri, spune Eliade, se revelează lumea şi faptele petrecute *in illo tempore*; implicit, această lume primordială trebuie privită ca adevărată, iar valoarea de adevăr a acesteia nu necesită dovedită, pentru că ea e verificabilă prin raportarea la realităţile ilustrate de mit, prin personajele supranaturale şi acţiunile lor, prin fiinţarea acestora şi perimarea treptată a lor, de-a lungul timpului. În definirea mitului, Mircea Eliade însumează atât caracterul narativ (mitul ilustrează o „istorie adevărată"), cât şi caracterul simbolic, întrucât mitul însumează semnificaţii profunde, ce aşteaptă a fi revelate. Astfel, mitul este privit din perspectivă ontologică, „o manifestare plenară a Fiinţei", spune M. Eliade în lucrarea *Mituri, vise şi mistere* , mitul se substituie ontologiei: „Când mitul cosmogonic povesteşte cum a fost creată Lumea, el revelează în acelaşi timp emergenţa acestei realităţi totale care este Cosmosul şi regimul lui ontologic: el spune în ce sens Lumea *este*. Cosmosul este, de asemenea, şi ontofanie, manifestare plenară a Fiinţei." [12] Prin această poziţie privilegiată a mitului în existenţa umană, se poate reveni la sacralitate, lumea primordială poate fi reactualizată, retrăită ca spaţiu al purificării, al absolutului. Aici, omul se poate regăsi pe sine, fără contaminările din realitatea contemporană, aplecată prea mult către modernitate, supusă unui îndelung proces de laicizare, fapt ce produce o „desacralizare a vieţii şi a Cosmosului".[13] Pierderea conexiunii omului contemporan cu sacralitatea este, de fapt, pierderea legăturii acestuia cu lumea arhaică, cu primordialul, şi, în acest mod, se produce o „uitare", o „pierdere" a centrului sacru din lăuntrul fiinţei. Prin revenirea la mit, la ritualurile ce stau la baza societăţii arhaice, sacrul supravieţuieşte, continuă să persiste şi în omul contemporan, după cum subliniază şi Mircea Eliade în primul capitol al lucrării mai sus citate, intitulat *Miturile lumii moderne*: „societăţile moderne se numesc aşa tocmai pentru faptul că au împins destul de departe desacralizarea vieţii şi a Cosmosului; noutatea lumii moderne se traduce prin revalorizarea la nivel profan a vechilor valori sacre." [14]

Dar cum poate omul contemporan să regăsească această lume mitică? Răspunsul la această întrebare îşi găseşte rezolvarea, spune M. Eliade, prin punerea în corespondenţă a miturilor cu noţiunea de mister, căci doar el singur poate revela omului din lumea profană existenţa sacrului. Prin urmare, mitul se defineşte ca „revelaţie a „misterelor"" [15], căci omul contemporan are acces astfel la ritmurile universale, poate percepe mişcarea plenară, având, astfel, acces la realitatea sacră. Mitul este considerat de Eliade element cheie, căci el povesteşte evenimente primordiale, ce redau o lume exemplară, pusă sub semnul „Marelui Timp, *illud tempus* al „începuturilor"" [16]. Recuperarea acestui timp sacru este posibilă, doar în măsura în care omul contemporan se desprinde de timpul laic şi, prin revelaţie, redescoperă, prin intuiţie, acest univers al semnelor, al misterelor universale. Revelând misterul, omul are posibilitatea

[11] Bronislaw Malinowski, *Myth in Primitive Psychology*. 1926, reprodus în volumul *Magic, Science and Religion*, New York, 1955, p. 101-108, *Apud* Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 20

[12] Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere*, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2010, p. 9

[13] *Ibidem*, p. 20

[14] *Ibidem*

[15] *Ibidem, p.10*

[16] *Ibidem, p. 21*

depăşirii propriei condiţii; având acces la sacralitate, el regăseşte adevăratele sensuri, iar atunci actul revelator „deschide" mistere şi totodată le învăluie într-o undă de verosimil. Privit astfel, mitul devine o formă de participare la viaţa cosmosului, un fel de a exista, un mister care amplifică sensurile vieţii, indicând apariţia unui eveniment primordial, căci „mitul este considerat a exprima *adevărul absolut*, pentru că el povesteşte o *întâmplare sacră*, adică o revelaţie transumană, care a avut loc în zorii Marelui Timp, în timpul sacru al începuturilor (*in illo tempore*). Fiind *real* şi *sacru*, mitul devine exemplar şi, în consecinţă, *repetabil*, căci serveşte de model şi în acelaşi timp de justificare tuturor actelor umane. În alţi termeni, un mit este *o istorie adevărată* care s-a petrecut la începuturile Timpului şi care serveşte de model comportamentului uman. Imitând actele exemplare ale unui zeu sau ale unui erou mitic sau, pur şi simplu, povestind aventurile lor, omul societăţilor arhaice se detaşează de timpul profan şi intră magic în Marele Timp, timpul sacru." [17]

Ceea ce pierde lumea modernă – apreciază amintitul scriitor al religiilor - este tocmai îndepărtarea de aceste tipare arhaice, omul nemaiputând trăi ecstatic (total) relaţia cu marele cosmos, el pierde sensul misterului, care nu i se mai revelează, ci, dimpotrivă, devine imposibil de dezvăluit. Întrebându-se ce au devenit miturile în lumea modernă şi ce le-a înlocuit, de fapt, Eliade semnalează ruptura omului contemporan de timpul sacru; „lumea modernă –în criză după ruptura sa profundă de creştinism – este în căutarea unui nou mit, care singur i-ar permite să-şi regăsească o nouă sursă spirituală şi i-ar reda forţele creatoare." [18] Necesitatea căutării unui nou mit se traduce, de altfel, prin nevoia de sacru în lumea modernă, prea pierdută de valori spirituale, în căutare de noi repere care să o ajute să se regăsească pe sine. Absenţa sacralităţii ori pierderea legăturii cu lumea arhetipală provoacă, în viziunea istoricului religiilor, criza societăţii moderne. Mitul este o cale de transcendere, care trebuie, însă, regăsită, redescoperită de omul contemporan, pentru a putea retrăi timpul magic, al începuturilor.

Se constată că Mircea Eliade, în studiile sale, încearcă să ofere definiţii cât mai ample mitului, raportându-se nu doar la nivelul de suprafaţă, adică la conţinutul pe care îl narează mitul, ci şi la profunzimea semnificaţiilor ascunse pe care mitul le poartă, sensuri care sunt mereu corelate cu sacralitatea. Aspectele pe care mitul le relatează sunt realităţi sacre: „sacrul este realul prin excelenţă" [19], iar sacralitatea evenimentelor petrecute *in illo tempore* implică şi adevărul lor, verificabil prin raportarea la personajele mitice, supranaturale, şi la acţiunile lor. Prin urmare, mitul relatează o istorie adevărată preluată din timpul magic. Aşadar, un adevăr absolut. Astfel, conţinutul mitului trebuie considerat ca fiind plauzibil, credibil, verosimil. O definiţie globală oferită mitului de către Mircea Eliade este ilustrată şi în capitolul *Timpul sacru şi miturile*, unde mitul este considerat „model exemplar" pentru omul contemporan, care în permanenţă trebuie să adere total la Fiinţă, adică să se sustragă timpului concret, cronologic, pentru a putea fiinţa, pentru a se putea regăsi în arhaic, în primordial, preluând modelul zeilor, iar acest lucru nu e posibil decât pentru omul religios: „Mitul relatează o întâmplare sacră, adică un eveniment primordial, care s-a petrecut la începuturile Timpului, *ab initio*. Relatarea unei întâmplări sacre echivalează însă cu dezvăluirea unui mister, pentru că personajele mitului nu sunt fiinţe umane, ci zei, sau Eroi civilizatori, aşa că gestele lor sunt asemenea unor taine, pe care omul nu le-ar fi putut cunoaşte dacă nu i-ar fi fost dezvăluite. Mitul este deci poveste a ceea ce s-a petrecut *in illo tempore* , relatarea a ceea ce zeii sau fiinţele divine au făcut la începuturile Timpului: „a povesti" un mit înseamnă a spune ceea ce s-a petrecut *ab origine*." [20] Credinţa este portalul către lumea sacră, iar o dată misterul revelat, el conduce fiinţa către o realitate imperceptibilă, invizibilă în spaţiul profan, dar care devine realitate asumată: „O dată „spus", adică „dezvăluit", mitul devine adevăr apodictic, temei al

[17] *Ibidem*, p.15-16
[18] *Ibidem*, p. 17
[19] *Idem, Sacrul şi profanul,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2013, p.86
[20] *Ibidem,* p. 73

adevărului absolut". [21] Diferenţa dintre omul religios şi omul profan face perceptibilă ori nu lumea sacră, a „semnelor", căci „omul religios se vrea altul decât cel care se considera a fi în planul existenţei profane", prin căci acesta „nu este dat: el se face pe sine însuşi, apropiindu-se de modelele divine", care se regăsesc în mituri, „în istoria gestelor divine. Prin urmare, omul religios, la rândul său, se consideră făcut de istorie, la fel ca omul profan; singura Istorie care-l interesează este, însă, Istoria sacră revelată de mituri, aceea a zeilor" [22]. Prin urmare, M. Eliade subliniază necesitatea raportării fiinţei umane contemporane la transcendent, o raportare ce implică o repetare a aceluiaşi ritual, a aceleiaşi situaţii, într-o altă perioadă istorică. Reactualizând miturile, omul religios devine el însuşi un purtător al semnelor creaţiei, el „participă la Fiinţă", iar participarea la ritmurile universale este privită de Mircea Eliade „atât dorinţă de sanctitate, cât şi nostalgie ontologică" [23]. Omul religios simte acut nevoia sacrului în existenţa sa, dar are şi percepţia apartenenţei la o altă dimensiune decât cea concretă, cea a universalităţii, ce se sustrage concretului, şi a comuniunii cu aceasta, cu infinitul, cu transcendenţa. Timpul sacru e repetabil, infinit, absolut, exemplar, el nu este „ireversibil, ci reversibil, ciclic şi atât de important pentru umanitate" [24], oferindu-i omului contemporan şansa restabilirii echilibrului cu Universul, regăsirea centrului sacru al fiinţei prin întoarcerea „la el însuşi pe drumul cel mai lung" [25] . Pierzând conexiunea cu lumea sacră, omul contemporan îşi pierde imaginea sinelui, poate chiar conştiinţa sinelui, devine confuz, în lipsa unor modele spirituale veritabile. Pierderea esenţelor este cauzată de desprinderea de sacru, ignorarea lui, a originilor, căci privind prea mult către prezent şi înspre viitor, societatea contemporană ignoră trecutul (sacrul). De aici se deduce preocuparea intensă pentru studiul miturilor, începând cu secolul al XX-lea, căci ele transmit, pe lângă povestea „fabuloasă", şi valori spirituale, având, aşadar, şi valoare educativă.[26] Într-o epocă asaltată de imagini venite din toate sferele, în care sacralitatea este pusă într-un con de umbră, lumea postmodernistă încearcă din răsputeri să se regăsească pe sine, să afle o cale autentică spre esenţa lucrurilor, să refacă această conexiune. De aceea apelul la mituri, într-o societate supusă desacralizării, îi redă individului posibilitatea revenirii la lumea sacră, model exemplar pentru omenire, indiferent din orice epocă istorică provine. Existenţa miturilor în viaţa omenirii reprezintă posibilitatea permanentă a revenirii acesteia la primordial, nu doar ca o experienţă iniţiatică, ci ca o trăire ecstatică, în perfectă armonie cu universul; privită în acest sens, existenţa umană presupune o permanentă devenire, un nou sens, o nouă experienţă, dincolo de limitele timpului concret, pe o axă a verticalităţii, unde se sustrage concretului şi devine substanţă, alchimie a sufletului, spirit, parte integrantă a cosmosului. În *Aspecte ale mitului*, M. Eliade arată rolul fundamental al miturilor, de a stabili o cale de comunicare cu transcendentul, dar şi comuniunea cu acesta, integrare în eternitate prin revelaţie, prin folosirea de către fiinţa umană, văzută în rolul unui *homo religiosus*, a credinţei în relevarea trăsăturilor fundamentale ale miturilor, ca o cale de transcendere către lumea arhetipală, „exemplară". Apelul la elementul religios este o condiţie *sine qua non* a

[21] *Ibidem*
[22] *Ibidem*, p.93
[23] *Ibidem*, p.99
[24] *Idem*, *Întâlnirea cu sacrul,* Volum îngrijit de Cristian Bădiliţă în colaborare cu Paul Barbăneagră, Cluj, Editura Echinocțiu, 2001, p.27
[25] *Ibidem*
[26] Jacques Lacarrières, *Au coeur de mythologies*, Gallimard, 2002, collection *folio,* p.11-12: „La fabuleuse et mystérieuse histoire de l'homme révélée et narrée par lui-même, telle pourrait être, telle devrait être la définition de tout mythe. Un mythe, diront les savants, est un récit sacré sur l'homme et sur le monde, faisant appel aux dieux et aux forces cosmiques. C'est bien ainsi, en effet, qu'il fut perçu, conçu depuis les temps les plus anciens. Mais comme ces dieux ou ces forces cosmiques étaient les inventions humaines, on peut dire que le mythe est un récit entièrement oeuvre par l'homme sur tout ce qu'il ignore par la force des choses, à savoir ce qui c'est passé avant lui et ce qui se passera après lui sur la terre et le reste du monde. Et pour qu'un tel récit ai tune valeur véridique et convaincante, force est de l'attribuer à des étres ou des puissances qui échappent aux contingences du temps et de l'espace, autrement dit à des divinités supra-humaines et éternelles. Elles seules peuvent conférer au poème, au chant ou au récit mythique la force et l'autorité nécessaires pour qu'au-delà de son pouvoir et de sa portée esthètiques il ait valeur d'enseignement, de message, voire de credo."

existenţei umane, iar mitul nu face altceva decât să faciliteze accesul la această stare iniţială a lumii, să (re)integreze individul în ritmurile universale, în „timpul tare, al începuturilor", prin reactualizarea lui în planul prezentului; prin urmare, timpul sacru este recreat, reiniţializat, regenerat: „Pentru *homo religiosus* existenţa reală, autentică, începe în clipa în care primeşte comunicarea acestei istorii primordiale şi îşi asumă consecinţele ei".[27] Aşadar, apropierea omului modern de modelele divine se realizează prin intermediul miturilor, reactualizate prin ritualuri cu ajutorul cărora el îşi construieşte spaţiul sacru : „Ritualul prin care omul construieşte un spaţiu sacru este de fapt eficient doar în măsura în care reproduce lucrarea zeilor." [28]

În studiul său amplu asupra mitului, intitulat *Mitologie română,* Romulus Vulcănescu propune o definiţie interdisciplinară, subliniind necesitatea analizei minuţioase a conceptului, căci el este o realitate culturală deosebit de complexă, îndeosebi prin importanţa acestuia în epoca modernă, „ să promoveze şi să satisfacă exigenţele crescânde ale ştiinţei contemporane a mitului.[29] De asemenea, autorul afirmă că mitul are o logică proprie, care se poate constata la toate nivelurile conştiinţei, ce se află în stare latentă, e permanentă în viaţa spirituală a omului. Desprinderea mitului de realitate, descoperirea logicităţii acestuia este posibilă, în viziunea cercetătorului, prin analiza mitului pe mai multe niveluri, unul privit sub aspect cultural, dedus prin efort intelectual, altul, sub aspect emoţional, vizând sensibilitatea omului în faţa semnificaţiilor purtate de mituri. Cel de-al treilea nivel de analiză contravine primelor două, în sensul că autorul susţine că mitul este un dat natural („mitul nu poate fi un *datum*, un *factum* , ci un *extractum* al fiecăreia din aceste trei stări de conştiinţă sau un *sinteticum* al tuturor (…). Ceea ce înseamnă că el exprimă un conţinut complex al realităţii spirituale") [30], prin urmare, valoarea spirituală a mitului e văzută şi ca valoare ereditară. Pentru transferul mitului dintr-o realitate în alta autorul invocă noţiunea de „tranzienţă a mitului", cu care operează mitologia modernă, „adică prin trecerea mitului dintr-o stare de conştiinţă în alta, dintr-o formă de logicitate în alta" [31], efectul datorându-se şi „capacităţii de comunicare individuală sau colectivă, al conţinutului etnocultural al mitului în viaţă." [32] În acest mod, miturile au posibilitatea regenerării ciclice, în fiecare perioadă istorică, de fiecare dată primind o nouă încărcătură simbolică, noi valenţe spirituale, ce se adaptează spiritului epocii respective. Timpul la care se raportează mitul este, aşadar, prezentul continuu: „Re-elaborarea, re-încărcarea şi re-adaptarea mitului marchează de fiece dată alte secvenţe oportune ale istoricităţii lui (…) ce este permanent vie şi actuală." [33] Interpretarea mitului de către Romulus Vulcănescu oferă o nouă viziune , integratoare a mai multor stări de conştiinţă, „Aşa se face că mitul este un elaborat polivalent, polisemic şi poliglosic al logicităţii mitice. Privit din perspectiva fiecărei stări de conştiinţă ne apare diferenţiat; pentru conştiinţa propriu-zisă mitul devine un elaborat obiectivizant al raţiunii, pentru subconştiinţă o transgresare ideoplastică a afectivităţii simpatetice sau empatetice, pentru inconştiinţă o explozie paradoxală a codului genetic." [34] Analizând modul cum miturile vechi se prelungesc în cele noi, specialistul nu ezită să sublinieze că miturile vechi au o forţă spirituală incontestabilă tocmai prin menţinerea intactă a caracterului lor sacral, în timp ce miturile noi, asaltate de „ritmul trepidant al vieţii moderne" [35], se abat de la „matca spiritualităţii propriu-zise", deşi „cultul lor a devenit mai obsedant şi mai tiranic decât cel al miturilor sacrale " [36], devenind, astfel, efemere.

---

[27] *Idem, Aspecte ale mitului,*Editura Univers, colecţia „Eseuri", Bucureşti, 1978, p. 87
[28] *Idem, Sacrul şi profanul,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2013, p.25
[29] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română,* Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1985, p.31
[30] *Ibidem*, p.32
[31] *Ibidem,* p.33
[32] *Ibidem,* p.33
[33] *Ibidem,* p.33
[34] *Ibidem,* p.31
[35] *Ibidem,* p.32
[36] *Ibidem,* p.32

Fără ezitare trebuie să remarcăm un aspect surprins sporadic de Romulus Vulcănescu la finalul primei părţi a lucrării sale, dar care va revoluţiona istoria şi devenirea mitului în vremurile noastre: „Un rol tot mai evident, în studiul mitologiei române a început să joace *imagologia mitică*, disciplină care abordează într-o sinteză paralelă modul cum un popor consideră propria lui mitologie şi cum o consideră popoarele străine, vecine sau apropiate.” [37] Problema imagologiei mitice a devenit actualmente un veritabil centru de interes, specialiştii în domeniu cercetând îndeaproape modul cum un popor se regăseşte spiritual în miturile sale, ca oglindire a vieţii spirituale universale. Prin prisma imagologiei se poate remarca modul în care se constituie şi în care se dezvoltă imaginea pe care un popor o creează şi o păstrează pe seama altui popor, prin prezenţa miturilor comune, dar şi modul în care îşi configurează specificul cultural naţional. Imaginea alterităţii în spaţiul cultural românesc e o reală provocare, în sensul în care vedem România ca pe teritoriu aflat la confluenţa dintre Orient şi Occident. Aflaţi pe tărâmul alterităţii, remarcăm impactul raporturilor noastre cu «lumea» occidentală ori cu cea orientală, dar şi ceea ce ne defineşte ca popor prin imagini de sine generate şi cristalizate în urma confruntării dintre *noi* şi *ceilalţi.* Imaginea sinelui se reflectă în imaginea celorlalţi, ca într-un spectru de oglinzi paralele, în operele autorilor români şi străini, ceea ce ne determină să ne întrebăm dacă nu cumva se poate pune problema raportării spaţiului cultural românesc tradiţional la un acelaşi topos, comun cu marile culturi europene. Dacă vom reuşi să ne constituim imaginea alterităţii ca oglindire a celuilalt e o mare provocare a noii generaţii, dornice să-şi reconstituie sinele prin apelul la inepuizabila imaginaţie a individului, a fascinaţiei sale faţă de ceea ce-i oferă alte spaţii culturale, pentru identificarea sinelui. Mitologia, spaţiu hibrid, al contaminărilor, oferă noi şi incitante perspective de abordare a identităţii spirituale româneşti prin oglindirea în imaginea *celuilalt*, a Occidentului şi deopotrivă a Orientului.

O altă încercare de definire a mitului şi a aspectelor generate de acesta este surprinsă şi de către Silviu Angelescu în lucrarea sa de referinţă *Mitul şi literatura*. Prin analiza comparatistă a definiţiilor anterioare oferite de Mircea Eliade şi Romulus Vulcănescu, Silviu Angelescu aderă către realităţile prezentate de Eliade , opinând că „ritul, forma corelată pe care o dezvoltă mitul, nu este altceva decât o tentativă de reiterare a evenimentului mitic. Ordinea ideală, pe care o divulgă mitul, este conectată, prin ritual, la ordinea practică a vieţii, cu scopul de a remodela şi, în felul acesta, de a o impregna cu alte valori decât cele naturale.” [38] Mitul se prelungeşte, aşadar, în lumea modernă, prin rit, iar justificarea cea mai logică vine din faptul că în societăţile arhaice, ritul joacă un rol esenţial, însoţind individul în orice împrejurare a existenţei sale, cu fiece experienţă trăită. Mitul oferă, aşadar, legitimitate existenţei umane, deoarece individul se ghidează după tipare ancestrale, după structuri mitice şi îşi asumă atât comportamentul pe care îl relevă miturile, cât şi implicaţiile pe care le au acestea asupra vieţii sale spirituale. În societatea primitivă, mitul este fundamentul culturii spirituale, căci el generează modele exemplare, personaje fabuloase care, transpuse realităţii cotidiene, devin simboluri ce explică realitatea în moduri fabuloase.

Vastul material documentar avut la îndemnă ne-a determinat să ne abatem doar la acele relatări care ne-au părut suficient de relevante pentru tema avută în discuţie.

[37] *Ibidem,* p.79
[38] Silviu Angelescu*, Mitul şi literatura,* Editura Univers, Bucureşti, 1999, p.22

BIBLIOGRAPHY:

1. Angelescu, Silviu, *Mitul şi literatura*, Editura Univers, Bucureşti, 1999
2. Aristotel, *Metafizica*, Editura Humanitas, București, 2007
3. *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române*, Editura Univers Enciclopedic, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1998
4. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*,Editura Univers, colecţia „Eseuri", Bucureşti, 1978
5. Eliade, Mircea, *Întâlnirea cu sacrul*, Editura Echinocțiu, Cluj-Napoca, 2001
6. Mircea Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere*, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2010
7. Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013
8. Platon, *Republica*, Editura Antet, Filipeştii de Târg, Prahova, 2014
9. Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1985

DEPICTION OF FEMALE IDENTITY IN BERTOLT BRECHT'S "MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER"

Ingrid Nistor-Sopon
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: In a continent torn apart by a vicious religious conflict, a single mother struggles to keep her children alive by profiting from the war. Written in response to the German invasion of Poland, "Mutter Courage und ihre Kinder" presents from a Marxist perspective the female identity in the context of a society deeply affected by a devastating and catastrophic war, in which virtues are not rewarded, and the only chance of survival lies in the pursuit of one's own gains. Bertolt Brecht describes how this need for forced adaptation to social, economic and political circumstances, which pushes towards an extreme individualism, eventually leads to the loss of family and personal values, focusing mainly on the female identity.

Keywords: war, motherhood, feminism, Marxism, epic theatre

1. Einleitung

Im Laufe der Geschichte wurde die weibliche Identität in verschiedenen Formen dargestellt und durchlief je nach sozialen, wirtschaftlichen und insbesondere politischen Faktoren eine Reihe von Veränderungen. Die einfache und klar definierte Rolle der Frau in der Gesellschaft wurde schließlich durch die Erlangung der Entscheidungsfreiheit trotz der Unterdrückung ergänzt. Die Lebensperspektiven der Frauen weiteten sich über das Wesen ihrer „aufgezwungenen Weiblichkeit", auf die sie beschränkt waren, hinaus. Ihre Fähigkeit zur Identifikation und Selbstreflexion wurde von den sozialen, wirtschaftlichen und politischen Faktoren der jeweiligen historischen Epoche bestimmt. Daher hat sich die Rolle der Frau in der Gesellschaft von der einfachen Mutterschaft und der häuslichen Pflege auf andere Perspektiven erweitert. Die Frauenfrage und die Emanzipation nahmen in Theorie und Praxis des Marxismus stets einen zentralen Platz ein. Diese gesamte Entwicklung wurde von Marxisten analysiert, die sich insbesondere auf die wirtschaftliche Unabhängigkeit der Frauen konzentrierten, die durch das kapitalistische System und das Privateigentum unterdrückt wurden. Ausgehend von den Prämissen des historischen Materialismus, etwa dass „die Arbeit den Menschen geschaffen hat" und dass das Individuum die Summe sozialer Beziehungen ist, war der Marxismus eine der ideologischen Strömungen, die die weibliche Identität aus wirtschaftlicher, sozialer und politischer Perspektive analysierten. Diese Ideologie versuchte, eine Verbindung zur feministischen Bewegung herzustellen, indem sie die Dilemmata der weiblichen Identität und die vielfältigen Rollen der Frauen in der Gesellschaft ausnutzte und Mittel und Strategien fand, um diese Unterdrückung des gesamten weiblichen Kollektivs zu beenden, die insbesondere zur sozialen Entfremdung führte. Dieses Phänomen der sozialen Entfremdung hat viele Autoren interessiert und in all seinen verschiedenen Formen analysiert. In diesem Zusammenhang legte Bertolt Brecht, ein deutscher Theaterpraktiker und Dramatiker, den Grundstein für das epische Theater, dessen Hauptfunktion im Konzept des Verfremdungseffekts zum Ausdruck kommt. Dieser verhindert die Identifikation des Publikums mit einer bestimmten Situation oder Figur und fördert eine kritische Auseinandersetzung mit den dargestellten Ereignissen. Dieses revolutionäre Theater basierte auf mutigen literarischen Schöpfungen, die verschiedene soziale Themen, insbesondere aus marxistischer Perspektive, behandelten. Bertolt Brecht zeigte von Beginn seiner Karriere an ein tiefes Interesse an der marxistischen Ideologie, deren Konzepte er in seinen Stücken verarbeitete. Eines seiner bekanntesten Theaterstücke ist „Mutter Courage

und ihre Kinder“, ein Antikriegsstück, das als Reaktion auf den deutschen Einmarsch in Polen entstand und vom Dreißigjährigen Krieg inspiriert war.

2. Übersicht

Obwohl es einer von Brechts ersten offenen Angriffen gegen den Zweiten Weltkrieg war[1], ist „Mutter Courage und ihre Kinder“ nicht nur ein Antikriegsstück, das sich auf die Darstellung eines einfachen bewaffneten Konflikts und seiner Folgen beschränkt. Es ist ein komplexes Theaterstück, das einen ganzen Klassenkonflikt zwischen verschiedenen Dimensionen der Gesellschaft analysiert. Es behandelt auch Themen im Zusammenhang mit Mutterschaft, Identität, Glaube, Religion und Macht . Es handelt sich um ein Stück mit episodischer und diskursiver Struktur, das die sozialen Funktionen des Theaters und der Historisierung nutzt, ohne sich in historischen Details zu verlieren. Im Mittelpunkt steht die Hauptfigur der Geschichte, Anna Fierling, eine Nomadin, die sich den harten Umständen des Krieges anpasst, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen und für ihre Kinder zu sorgen, die sie schließlich verliert, während sie gleichzeitig darum kämpft, „den tragischen Widerspruch zwischen Mutter und Händlerin“ auszugleichen[2]. „Mutter Courage und ihre Kinder“ präsentiert Erniedrigung in all ihren Formen, eine Welt, in der Tugenden „verwerflich“ werden und Unglück und Tod bringen, und in der nur diejenigen erfolgreich sind, denen es gelingt, sich den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Umständen anzupassen.

Das Stück entstand 1939 in Zusammenarbeit mit Margarete Steffin im schwedischen Exil[3] und konzentriert sich im Gegensatz zu vielen Werken dieser Zeit deutlich stärker auf die Dilemmata der weiblichen als der männlichen Identität. Es schildert einen blutigen europäischen Religionskonflikt, inspiriert vom Dreißigjährigen Krieg. Die Handlung beginnt im Jahr 1624 und schildert den Versuch einer Frau, allein mit ihren drei Kindern, aus einem brutalen Krieg Profit zu schlagen, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Mutterschaft wird dem Kapitalismus vorgeworfen, und die Identität der Frau ist nicht länger eng an ihre traditionellen Funktionen gebunden, sondern erstreckt sich zwangsläufig auf die Rolle der Ernährerin und freiwillig auf die der Revolutionärin. Die dargestellten weiblichen Charaktere werden Opfer der kapitalistischen Unterdrückung und handeln entsprechend den gegebenen Umständen, wodurch sie manchmal von Ausgebeuteten zu Ausbeuterinnen werden. Im Laufe der Zeit wurde das Stück aus der Perspektive seines Antikriegs- und Antiheldencharakters analysiert, ohne den identitären Dilemmata der Frauen und der marxistischen Perspektive auf die Unterdrückung von Frauen, die durch verschiedene Umstände eingeschränkt waren und ihre weibliche Ausdruckskraft und Identität nicht voll entfalten konnten, große Bedeutung beizumessen. Dieser Artikel zielt darauf ab, Brechts Identifikation mit der marxistischen Ideologie und den Zusammenhang zwischen Klassenkampf, weiblicher Identität und Krieg aus der Perspektive der Hauptfigur Anna Fierling, bekannt als Mutter Courage, und der anderen im Stück dargestellten weiblichen Charaktere darzustellen.

3. Marxismus, Klassenkampf, weibliche Identität und Krieg

Wie bereits erwähnt, präsentiert Bertolt Brecht in „Mutter Courage und ihre Kinder“ vielfältige Möglichkeiten, wie sich die weiblichen Charaktere im sozialen, politischen und wirtschaftlichen Kontext eines von kapitalistischen Mächten geführten Krieges identifizieren, der ihre eigenen Profitinteressen verfolgt. Die Perspektive des Autors auf den Krieg ist ironisch. Die Handlung präsentiert einen scheinbar ideologischen Krieg, der auf religiösen Grundlagen beruht. Der dargestellte Konflikt ist nicht nur wirtschaftlicher, sondern auch

[1] Ronay, Alexander : Bertolt Brecht și Lumea Teatrului Epic Modern, LIBRA, București, 2002.
[2] “Morley, Michael : A Student’s Guide to Brecht : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.” Internet Archive, 2020, archive.org/details/studentsguidetob0000morl/mode/2up. Zugriff am 01.05.2025.
[3] White, Alfred D. : Bertolt Brecht's Great Plays, The Macmillian Press LTD.

religiöser Natur. Unter dieser Schicht liegt jedoch auch ein Klassenkonflikt, der insbesondere auf dem Kampf. „Mutter Courage und ihre Kinder“ konzentriert sich stärker auf die Identitätskämpfe der Frauen als auf die der Männer. Mutter Courage ist eine jener alleinstehenden Frauen, die gezwungen ist, sich den Bedingungen eines brutalen Konflikts zwischen mehreren Mächten anzupassen. Wie viele alleinstehende Frauen muss sie arbeiten gehen, um für sich und ihre Kinder zu sorgen. Paradoxerweise ermöglichte der Krieg Frauen, in verschiedenen Formen berufstätig zu sein und sich von der traditionellen Rolle der Mutter, Betreuerin und Hausfrau zu lösen. Dies war jedoch nur aus hauptsächlich wirtschaftlichen Gründen und aufgrund des Mangels an Arbeitskräften möglich, da die Männer in den Krieg ziehen mussten. Der Krieg führte zu einem sozialen und wirtschaftlichen Ungleichgewicht. Die Krisen des Kapitalismus lasteten auf Frauen und Jugendlichen. Frauen wurden zu billigen Arbeitskräften und ersetzten die Männer im Krieg als Reservoir billiger Arbeitskräfte. Der Mangel an männlichen Arbeitskräften musste durch weibliche ausgeglichen werden, doch die kapitalistische Unterdrückung blieb bestehen. Der Krieg steigerte den Profit auch außerhalb des Krieges, indem er Frauen als billige Arbeitskräfte einsetzte. Vielleicht ist dies einer der Gründe, warum Mutter Courage als so profitgierig dargestellt wird. Der Autor lässt den Leser nicht wissen, wie es ihr vor Kriegsbeginn ging, aber es lässt sich schlussfolgern, dass sie aufgrund der Herkunft ihrer Kinder die meiste Zeit die Rolle der Ernährerin übernommen hatte. Jedes von ihnen hat einen anderen Vater, was darauf hindeutet, dass alle Männer in ihrem Leben ihr diese Verantwortung auferlegt haben: sich auch um alle Finanzen zu kümmern. Die Rolle des Krieges in diesem Zusammenhang könnte jedoch Courages Wunsch verstärken, aus dem Konflikt Profit zu schlagen, um ihre eigenen Interessen zu sichern. Dies bedeutet jedoch nicht unbedingt, dass ihre Kriegsgewinnlerei ein Ausdruck mütterlicher Liebe ist. „Sie ist unsentimental, schlau und gewitzt”[4]. Sie betrachtet Korruption als eine Form der Erlösung. Sie betrachtet Krieg als eine Möglichkeit, sich finanziell abzusichern, und versucht, ihren Kindern „die Kraft der Anpassung“ beizubringen : “Schweizerkas, deine Gewissenhaftigkeit macht mir fast Angst. Ich hab dir beigebracht, du sollst redlich sein, denn klug bist du nicht, aber es muß seine Grenzen haben.”[5]. Ihre Ansichten über Tugenden offenbaren den ironischen Ton des Autors gegenüber dem Krieg. Tugenden werden als Schwächen angesehen, die in einer korrupten Welt nicht belohnt werden. Courage ermahnt ihre Kinder nacheinander, sich vor Tugenden zu hüten, doch am Ende verliert sie ihre Kinder: Eilif stirbt wegen seines Mutes, Swisscheese wegen seiner Ehrlichkeit und Kattrin wegen ihres Mitgefühls.

Obwohl sich der Krieg für Mutter Courage scheinbar als lukrativ erweist, ist er letztlich ein Symbol für den Zerfall der Familie und der Mutterschaft. Ihr Ernährerinstinkt übertrifft schließlich den mütterlichen. Sie widmet sich ganz ihrer Rolle als Ernährerin. Doch im Fall ihrer Tochter, als diese versucht, ein Kind in einem bombenzerstörten bayerischen Dorf zu retten, erweist sich Kattrin als stärker ausgeprägter Mutterinstinkt als ihre Mutter. Ihr Instinkt führt sie dazu, das Kind vom ersten Moment an zu retten, als sie sein Wimmern hört, und die Warnungen ihrer Mutter zu ignorieren. Mut hingegen offenbart ihre zynische Haltung gegenüber der ganzen Situation. Kattrin ist eine sanftmütige und gütige Seele. Leider ist sie stumm und kommuniziert nur durch Gesten. Ihre Stummheit deutet darauf hin, dass Tugenden in Kriegszeiten und in Zeiten der Korruption zum Schweigen gebracht werden. Sie ist arbeitslos und folgt ihrer Mutter überall hin. Sie träumt davon, sich zu verlieben, zu heiraten und nach dem Krieg ein normales Leben zu führen. Sie ist der Inbegriff von Unschuld und Jugendlichkeit. Sie verkörpert die jüngere Form der Weiblichkeit. Ihr gutherziger Charakter und ihr größter Wunsch, zu heiraten, offenbaren ihren Wunsch, eine Familie zu gründen, und

[4] Unwin, Stephen : A Guide To The Plays of Bertolt Brecht, Bloomsbury Methuen Drama; 2005.
[5] “Bertolt Brecht : Mutter Courage Und Ihre Kinder : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.” Internet Archive, 2022, archive.org/details/muttercourageund0000bert/page/n1/mode/2up. Zugriff am 01.05.2025.

ihr starkes Gefühl der Mutterschaft. Schließlich stirbt sie und wird aus der klassenkämpferischen Welt ausgeschlossen. Ihre Unschuld findet in dieser Welt keinen Platz.

Im Gegensatz zu Kattrins Reinheit ist Yvette Pottier eine weitere zentrale weibliche Figur des Stücks. Der Krieg entmenschlicht sie zutiefst. Ihre Kämpfe eröffnen eine andere Perspektive auf den Krieg, der zum Symbol der Verhöhnung der Liebe wird. Der Krieg macht Liebe zu einer reinen Transaktion. Nachdem sie um ihre verlorene Liebe getrauert hat, ist ihr einziger Wunsch, ihre Interessen zu sichern. Yvette begleitet die schwedische Armee und verkauft ihren Körper, um zu überleben, hofft aber gleichzeitig, einen Soldaten zu heiraten. Sie verliert ihre Unschuld. Sie wird von dem niederländischen Koch verführt, mit dem sie vereinbart, ihm nach Europa zu folgen, der sie jedoch betrügt und schließlich verlässt. Nach einigen Jahren kehrt sie jedoch zurück. In der achten Szene wird sie als fettleibig und wohlhabend dargestellt, nachdem sie den inzwischen verstorbenen Bruder des Obersten geheiratet hat. Sie hat viele Ähnlichkeiten mit Courage, selbst Courage möchte nicht, dass ihre Tochter in Yvettes Fußstapfen tritt. Auch Pottier profitiert vom Krieg, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, und schafft es schließlich auch. Sie ist der Inbegriff der Erotik und Kattrin ist von ihr fasziniert. Andererseits nutzt Mutter Courage Yvette als Beispiel für die Gefahren der Sentimentalität: ” Laß dirs also zur Lehre dienen, Kattrin. Nie fang mir was an mit Soldatenvolk. Die Liebe ist eine Himmelsmacht, ich warn dich“[6]. Wieder einmal beweist Courage ihre Schläue und Unsentimentalismus. Sie ist pragmatisch und realistisch. Ihre Lebenserfahrungen führen dazu, dass sie sich ganz der Rolle der Ernährerin widmet und sogar die erotischen Angebote des Kochs ablehnt. Liebe steht bei ihr nicht im Mittelpunkt. Aus Brechts marxistischer Sicht ist Mutter Courage letztlich eine Vertreterin des Kleinbürgertums. Sie ist definitiv keine revolutionäre Heldin. Sie ist nicht der Inbegriff der symbolischen kommunistischen Frauenfigur. Courage verkörpert wie Yvette die Werte des Bürgertums und stellt die opportunistische Frau dar, die versucht, aus den ihr zugeschriebenen Umständen Profit zu schlagen. Die typische kapitalistische Ausbeuterin wird als Unternehmerin dargestellt, die sich nicht von ihrer eigentlichen Profitquelle, dem Wagen, trennen kann. Das deutet darauf hin, dass Courages Geschäftssinn stärker ist als ihre mütterlichen Gefühle. Sie kann nicht einmal ihren Sohn retten, weil sie den Wagen nicht verkaufen kann, um das Bestechungsgeld aufzubringen, das ihn hätte retten können. Sie ist politisch gleichgültig und passiv und verfolgt, genau wie Yvette, nur ihre eigenen Interessen.

4. Schlussfolgerung

„Mutter Courage und ihre Kinder“ beleuchtet Aspekte weiblicher Identität aus vielen verschiedenen Perspektiven und ist sehr komplex. Letztlich ist es nicht nur ein Antikriegsstück, sondern auch eine Kritik am kapitalistischen System. Es zeigt die tiefe Entmenschlichung und Erniedrigung der Gesellschaft im Klassenkampf. Auch als Kritiker des brutalen Hitler-Regimes gedacht, glaubte Brecht, dass der Kampf gegen die faschistische Barbarei auch ein Kampf gegen die kapitalistischen Eigentumsverhältnisse sein müsse[7]. In dieser Hinsicht ist „Mutter Courage und ihre Kinder“ eng mit der marxistischen Ideologie verknüpft, die Privateigentum verurteilt. Das Stück thematisiert die Unterdrückung von Frauen und der unteren Gesellschaftsschichten aufgrund der Probleme, die Eigentum und wirtschaftliche Ambitionen mit sich bringen. Tugend wird bestraft, Korruption als Heilsbringer gepriesen. Die Gesellschaft ist nicht nur von einem großen wirtschaftlichen, sondern auch einem großen sozialen Ungleichgewicht betroffen, das die Lage und Emanzipation der Frauen stark

[6] “Mutter Courage Und Ihre Kinder : Bertolt Brecht : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.” Internet Archive, 2022, archive.org/details/muttercourageund0000bert/mode/2up. Zugriff am 01.05.2025.
[7] “Völker, Klaus: Brecht, a Biography : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.” Internet Archive, 2025, archive.org/details/lish00klau. Zugriff am 01.05.2025.

beeinträchtigt. Frauen werden abgewertet, zu tragischen Umständen verurteilt und gezwungen, den Mangel an männlichen Arbeitskräften in bestimmten Bereichen auszugleichen.

BIBLIOGRAPHY:

1. Ronay, Alexander : Bertolt Brecht și Lumea Teatrului Epic Modern, LIBRA, București, 2002.
2. "Morley, Michael : A Student's Guide to Brecht : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive." Internet Archive, 2020, archive.org/details/studentsguidetob0000morl/mode/2up. Zugriff am 1 May 2025.
3. White, Alfred D. : Bertolt Brecht's Great Plays, The Macmillian Press LTD.
4. Unwin, Stephen : A Guide To The Plays of Bertolt Brecht, Bloomsbury Methuen Drama; 2005.
5. " Bertolt Brecht Mutter Courage Und Ihre Kinder : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive." Internet Archive, 2022, archive.org/details/muttercourageund0000bert/page/n1/mode/2up. Zugriff am 01.05.2025.
6. "Völker, Klaus: Brecht, a Biography : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive." Internet Archive, 2025, archive.org/details/lish00klau. Zugriff am 01.05.2025.

ION HELIADE RĂDULESCU AND LINGUISTIC ENLIGHTENMENT

Ionela-Leontina Floroiu (Dănuţ)
PhD Student, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center

Abstract: With the emergence of secular publications and the press,following the unification of the Romanian language from religious texts,its diatopic features became more pronounced.Advocating for its unification under the influence of the Transylvanian School,Ion Heliade Rădulescu continued the ideals of the enlightenment.This study presents his most important contributions,highlighting how popular influences complemented cultivated ones.

Keywords: literary norm, diatopic, evolution, functional style, terminology.

Deși perioada iluminismului pare că trecuse, savanții ardeleni (teologi, istorici, lingviști, traducători) își imaginau modernizarea limbii ca o scoatere din primitivism și întuneric. Astfel, Radu Tempea, în prefața *Grammaticii românești* de la Sibiu (1797), vorbește de o dezrădăcinare a limbii (îndepărtarea ei de limba latină), ce a avut ca rezultat „lipsa cărților de măestriile și științele ceale înnalte, apoi înbeznirea minții, înnecarea de tot în prostie și neștiință" (cf. ȘA, I, p. 315); „limba noastră stricându-să, ba mai dă tot înțelenindu-să, au pierdut și măiestria grăirii […] au cuprins pre neamul nostru și au căzut în mare prostie" (Ibidem, p. 316).

În manieră iluministă, pentru acesta, gramatica „este cheea care dintru întunericul necunoștinții ne deșchide ușa prin care venim la lumina înțelepciunii" (Ibidem).

Ion Heliade Rădulescu, un continuator fidel în cunoașterea problemelor limbii al reprezentanților Școlii Ardelene, în anul 1830, în *Curier de ambe sexe*, II, consemna; „Cine voiește să aducă pe români pe calea civilizației și a mântuirii, trebuie să le formeze și să le perfecționeze limba" (Cas, II, p. 242).

1. Starea limbii române semnalată de multe ori în predosloviile traducerilor religioase și nu numai, poate fi surprinsă prin mai multe aspecte: în primul rând este invocat procesul adaptării termenilor religioși din limbile-țintă (de cele mai multe ori din slavonă și greacă); adaptarea unor termeni laici prezenți în textele religioase și, nu în ultimul rând, existența unor termeni din cultura și civilizația unor realități„occidentale". Dar, trebuie semnalat, referitor la acestea din urmă, nu numai limba era cea care nu conținea termenii, ci societatea însăși nu trăia realitățile.

Când se ține cont de receptori, intră în scenă afirmațiile lui Simion Ștefan, care, în *Predoslovia* la *Noul Testament de la Bălgrad* din anul 1648, invoca diversitatea dialectală a limbilor în general și a limbii române în special. Aceștia „nu grăescu în toate țărâle într-un chip încă nici într-o țară toți într-un chip" (NTB, 1988, p. 116). În fața acestei situații, făcea, printr-un apel la unitate, analogia între valoarea circulatorie a banilor și cea a cuvintelor.

Limitele bazinelor semantice ale limbii vor persista multă vreme, așa căvor fi invocate de multe ori.

Astfel, mitropolitul Teodosie al Țării Românești amintea: „săvai că și pentru scurtă limba noastră ce iaste" (ILRL, 1971, p. 93). Radu Greceanu, unul dintre diortositorii *Bibliei de la Bucureștiși* al *Mineelor de la Buzău,* consemna și el „strâmtarea limbii românești"; " îngustarea limbii românești"(Ibidem, p. 87).

În secolul următor, printre alții, Ienăchiță Văcărescu, în prefața la *Gramatica rumânească*

(Râmnic, 1787), deplângea lipsa termenilor tehnico-științifici (mai ales a celor gramaticali), ceea ce, consideră el, se trage din „strămurarea și dezghinarea limbii ” și „din a lipsi dân limba noastră toți termenii științii și câte ziceri au luatu italianii dă la latini și latinii dân izvorul cel mai desăvârșit, adică din limba grecilor” (Pred, 1994, p. 155). Numai că Văcărescu nu precizează dacă în cultura românească erau instituționalizate acele științe, iar, în viața socială, dacă se întâmplau acele realități.

Existența cuvintelor slavone și de alte origini era un semn de alienare a caracterului latin, dar, în realitate, aceasta proba puterea de adaptabilitate a limbii. Din vieţuirea timp îndelungat cu slavii, întrucât civilizația acestora, cel puțin în tehnicile agricole și în limbajul religios, era dominantă, dacoromâna a preluat termenii acesteia. Din perioada impunerii ortodoxiei slavone, limba slavă veche s-a impus nu numai ca limbă de cult, ci și în administrație, devenind limbă oficială în cancelariile domnești.

Cuvinte străine au pătruns în limba română fără să-i schimbe caracterul latin (dovedit de structura gramaticală), ca urmare a convieţuirii, mai mult sau mai puțin îndelungate, a comunităților românești, cu turcii, maghiarii, germanii.

Paul Iorgovici, în *Observații de limbă rumănească*(Buda, 1799), considera „cuvintele limbii noastre romanesci ca neşte remeşiţe a limbii unei naţii care au numerat cândva mulţi puternici împeraţii (cf. ȘA, I, p. 358).

2. Purificarea limbii. Gheorghe Constatin Roja cere, în anul 1809, în lucrarea sa*Măiestria ghiovăsirii românești cu litere latinești,* „să lăpădăm din limbanoastră toate cuvintele ceale streine și să punem în locul lor altele nevătămate românești” (Pred, 1994, p. 175).

Pare că acest medic aromân din Ardeal, care, așa cum arată titlul operei sale, cerea, în principal, introducera alfabetului latin, a conturat programul activității lui Heliade Rădulescu de după anul 1840: „Aciasta o pot face capete românești, precum și limba lătinească și italienească, cercând etimologhia, adecă izvorul fieștecărui cuvânt și un lexicon curat românesc făcând” (Ibidem).

Cuvintele care lipseau românei moderne se regăsesc, în concepția lui Paul Iorgovici (*Observații de limbă rumănească*, 1799), „înveluite în redecina cuvintelor a limbii nostre” (Pred, 1994, p. 172) și-i îndeamnă pe lingviști „să scuture a tot cuvântului redecina și de acolo trage atătea cuvinte, pre căt se pote întinge poterea vorbei de redecină” (Ibidem).

Acest lucru l-a preocupat și pe scritorul muntean, care, prin două procedee (derivare și compunere), urmărea formarea familiilor de cuvinte ale lexemelor din fondul latin: „vom vorbi mai pelarg asupra înmulțirii terminilor făcând din fiecare rădăcină o familie de vorbe” (Heliade Rădulescu, 1973, p. 194). De fapt, vocabularul este alcătuit din cuvintele „de întâia trebuință” (ceea ce, în limbajul de acum înseamnă fondul principal), „pe lângă care se mai adaugă și altele derivate sau compuse”(Ibidem).Însă nu toți reprezentanții Școlii Ardelene cer înlocuirea tuturor cuvintelor cu origini nelatinești. Astfel, Ion Budai Deleanu, în *Prefație* la *Lexiconul românesc/nemțesc și nemțesc/românesc,* din anul 1818, arată că ” toate acele cuvinte care sunt obicinuite la tot neamul, ori de la care limbă să purceagă, căci, de vreme ce s-au primit o dată de cătră tot neamul nu să pot zice mai mult streine, ci proprii a neamului românesc (ȘA, II, p. 375).

Deși s-a scris mult despre purismul italienist al lui Heliade Rădulescu, o lectură mai atentă a operei sale arată o concepție modernă despre istoria limbii române literare. El consideră că limba română este limba latină „însă supt altă fază” , ca toate limbile moderne: „limbele, deși tot acelea, își au și ele fazele lor” (Heliade Rădulescu, 1973, p. 194).

Cu astfel de înțelegere, cuvintele vechi-slave, încetățenite de secole în limbă, sunt admise și ele: „ș-apoi *slava, cinstea, slobozenia, mila* din noi, care sunt fructele omului, să ne fie străine? ” (Ibidem, p. 272). Acestea sunt zestrea fiecărei limbi: „De ce să nu primim și noi vorbe străine cum primesc și alte limbi formate...? (Ibidem).

3. Unitatea limbii (modelul limbii din textele religioase).Limba română a cunoscut de-a

lungul evoluției sale manifestări dialectale (diatopice) destul de diferențiate. Acestea au trecut și în limba traducerilor religioase și laice. George Ivănescu sublinia permanența lor, descriind evoluția dialecteor populare daco-românești timp de cinci secole (al XVIlea – al XVIII-lea) (cf. Ivănescu, 1980, p. 550).

Descriind pe subdialecte „Baza dialectală a limbii române literare", lingvistul Ion Gheție, ca și ceilalți istorici ai limbii, disting între aria dialectală nordică (Moldova, Transilvania de nord și Banatul) și aria dialectală sudică (Oltenia și Muntenia) (cf. și ILRL, 1997, p. 67).

Ideea unui model de unitate a limbii este preluată de Ion Heliade Rădulescu de la Petru Maior, care, în *Dialog pentru începutul limbei române între nepotu și unchiu* din 1819, arătase că „în cărțile cele bisericești numai o diletă este la toți" (cf. Gheție; Seche, 1969, p. 265).

Heliade arată că la această unitate (normă supradialectală) s-a ajuns deoarece traducătorii „s-au învoit între sine și scriitorii bisericești munteni, moldoveni și ungureni poci zice că au avut și au tot o limbă sau dialect" (Cas, II, p. 250). Mai târziu, în anul 1858 (după întoarcerea din exil), va publica propria sa traducere, *Biblia sacră ce coprinde Vechiul și Noul Testament*. Procesul primei unificări nu a fost așa de simplu cum îl explică Heliade, care ar mai fi trebuit să explice și de ce această învoire s-a făcut în favoarea dialectului muntenesc.

Este cunoscut faptul că Dimitrie Cantemir, invocând textele cronicarilor moldoveni (care au circulat însă, multă vreme, numai în manuscrise) considera dialectul moldovenesc „drept cea mai potrivită bază pentru unificarea limbii române" (cf. Țâra, Munteanu, 1983, p. 86).

Primul care se referă la „superioritatea graiului muntean și la posibilitatea și chiar necesitatea de a fi luat acest grai ca bază a limbii române literare" (Ursu, 1969, p. 157) este autorul necunoscut al *Disertației* din anul 1822, publicate de lingvistul ieșean.

Este interesant că Heliade nu invocă evenimentul traducerii integrale a *Bibliei de la București*, din anul 1688, așa cum făcuse Ienăchiță Văcărescu, în predoslovia gramaticii sale. Aducând un elogiu lui Șărban Cantacozinul și lui Damaschin de la Râmnic, gramaticianul a avut o înțelegere foarte exactă, valabilă în mare parte și astăzi, despre importanța tipăririi integrale a *Bibliei*, a cărților de cult și a *Mineelor de la Râmnic*: „poci să zic că limba rumânească de la anul 1688 s-au începutu (cf. Pref, 1994, p. 156).

Texul biblic, cum se va vedea, reprezenta un pas peste timp, prin respectarea principiului diseminării. Șerban Cantacuzino voia ca această carte să funcționeze în toate zonele locuite de români. Pentru aceasta, preluase manuscrisul moldovenesc al traducerii *Vechiului Testament* al lui Nicolae Milescu Spătarul (care, se pare, fusese corectat de mitropolitul Moldovei, Dosoftei) și-l dăduse munteanului Dumitru, de la Școala domnească din Câmpulung,să-l rescrie. Așa a apărut textul cuprins în Ms. 45.

În paralel, apăruse o altă traducere muntenească, efectuată de Daniil Andrean Panoneanul, după *Biblia slavonă* de la Ostrog (Ms. 4389), care fusese și ea folosită în diortosirea textului final din 1688, la București (Dima, 2013).

Diortositorul principal, renumitul Mitrofan, fusese trimis din Moldova de către Dosoftei, iar acesta fusese asistat din Muntenia de frații Radu și Șerban Greceanu. Pentru ca textul să poată circula în toate comunitățile românești (principiul diseminării), se realizase o variantă koiné, în care se întâlneau forme și din zona dialectală nordică, și, mai ales, din cea sudică. Acesta era doar primul pas în procesul de unificare a limbii bisericești.

Al doilea pas a constat în tipărirea textelor de cult (*Liturghierul, Octoihul, Molitvenicul, Evangheliarul*) în tipografia domnească de la București, de către Antim Ivireanul.Din tot procesul, acesta era aspectul cel mai important, deoarece, prin ele, se oficializase limba română ca limbă de cult în bisericile românești.

În contextul în care tipografiile din Ardeal nu mai lucrau din jurul anului 1700, iar cele din Moldova, după plecarea lui Dosoftei în Polonia, lucrau sporadic, cărțile tipărite la București

și la Rm Vâlcea (Chesarie și Damaschin) „au împânzit, practic, toate regiunile locuite de români, pătrunzând în cele mai îndepărtate unghere” (Gheție, 2000, p. 109).

După anul 1750, tipografiile de la Iași și de la Blaj reintră în activitate, dar prestigiul tipăriturilor muntenești (continuând autoritatea lui Antim Ivireanul care murise în anul 1716) face ca acestea să fie tipărite „lăsând nu numai fondul, ci și litera lor, admițând […]normele literare ale originalelor” (Gheție, 1975, p. 626).

Limbajul textelor religioase aparține stilului teologico-filozofic, caracterizat prin termeni specifici și, la nivelul secolului al XVIII-lea, prin construcții conservate, poate din motive dogmatice, din limbile-sursă ale traducerilor.

Existau în plus și texte religioase de lectură, tipărite sau în manuscris, în care textele-sursă nu aveau prestigiul celor de cult, nici restricții dogmatice, în care libertatea traducătorilor era mai mare, inclusiv în utilizarea unor termeni dialectali.Probabil la acestea se referea Ion Budai Deleanu, care arăta că în orațiile bisericești „să află multe împotriva gramaticii și cu totul rău grăite” (cf. Gheție, 1972, p. 95).

Eliade Rădulescu însuși sublinia că traducerile trebuie apreciate pentru unitatea lor (se referea la textele de cult), nu la greșelile făcute (se referea la textele de lectură, la manuscrise sau la textele laice). Critica acestora din urmă este drastică: „cel ce vrea să creeze limba filozofului, matematicului... să se asemene cu metodul creatorului limbii teologului. Iar cu niște proști și pedanți traducători, care […], fără cunoștința limbilor, fără simțirea înaltului, simplului și a frumosului, fără niciun fel de gust, neciopliți, au încărcat biata limbă cu niște părți eterogene” (Heliade Rădulescu, 1973, p. 96).

Cercetarea ulterioară a specialiștilor a dovedit acest lucru, anume că nu se putea vorbi în cazul textelor religioase de lectură sau al celor laice, de constituirea unei norme supradialectale, care să contribuie la unificarea limbii: „În tipăriturile laice norma nu mai este generală și uniformă” (Zgraon, 2000, p. 152).

4. Regionalizarea limbii înseamnă impunerea în comunicarea scrisă (în textele beletristice și ale altor stiluri funcționale) a modelelor limbii române vorbite.

Unificarea limbii textelor religioase se produsese, timp de trei decenii (1750-1780) și, în aceste texte, unitatea va dura încă multă vreme, expunându-se ca model, mai ales pentru scriitorii munteni.

Apariția în număr mare a tipografiilor (Heliade însuși avea o tipografie), dezvoltarea învățământului și accesul la cultură al unui număr mult mai mare de oameni a condus la apariția cărților laice. Este adevărat că texte aparținând stilurilor funcționale (texte beletristice – traduceri și scrieri originale - , științifice și juridico-administrative) apăruseră și până la sfârșitul secolului al XVIII-lea(cf. Chivu, 2000, p. 7). Dar, în prima jumătate a secolului următor, autorii laici au creat și, în mare măsură, au tradus un număr impresionant de cărți, în care foloseau, în principal, limba vorbită de ei.

Rareori se întâlneau autori ca Ion Brezianu, care, în prefața la romanul *Prințesa din Clermont* (Madame de Genlis), scria, în anul 1842, că s-a străduit să se plaseze într-o normă supradialectală: „Ce mi-a plăcut la oltean, bănățean, moldav și transilvănean și am văzut că nu e rătăcitură, ci rămășiță a Latiului [...] și că împacă înaintea dreptului cuvânt, deși nu pre toți, ci pre cea mai multă parte din români” (cf. Gheție, 1972, 100).

În Moldova, normele din textele religioase au rezistat în fața asaltului de texte laice până în primele 3 decenii ale secolului al XIX-lea. La Iași, exista un gramatician renumit (Gheorghe Săulescu) și un mentor cultural redutabil (Gheorghe Asachi). Aceștia n-au uitat că sunt urmașii lui Dimitrie Cantemir care decretase superioritatea subdialectului moldovenesc. Așadar, tendința spre unitate „Va primi lovitura de grație din partea lui Asachi și a colaboratorilor săi din cercul „Albinei românești” (Gheție, 1975, p. 627).

Ei vor reuși să întărească subdialectul moldovenesc prin afirmarea manifestă a trăsăturilor acestuia în scrierile laice apărute.

Dar, în toate subdialectele (chiar și în cel muntean) trăsăturile limbii vorbite din textele laice se îndepărtează de idealul unei unificări normative.

În Ardeal, Petru Maior are ideea unei limbi comune a vorbitorilor din Transilvania, dar el este subminat în primul rând de bănățeni, care erau mai înclinati spre unitate cu muntenii; în al doilea rând, purismul latin promovat de savanții ardeleni are adepți de seamă, care reușesc să ducă reforma până în forul academic (Massim, Laurian).

5. Dialoguri și polemici. În acest context al febrei filologice, până în anul 1840, Ion Heliade Rădulescu, folosindu-se și de instrumentele sale de diseminare (tipografia și cele două reviste: *Curierul românesc* și *Curierul de ambe sexe*), se angajează în multe dispute lingvistice.

Cele mai importante dialoguri au fost cele epistolare. Deși în programul *Societății literare*, înființate de Heliade Rădulescu în anul 1827 cu Constantin Golescu, studiul limbii române nu era cuprins în vreunul cele 8 puncte ale acestuia, el era presupus în mod fundamental, în multe dintre ele (înființarea de publicații, încurajarea traducerilor, formarea unui teatru național), toate în limba română. Că importanța limbii române era una majoră o dovedește faptul că Heliade citește în ședințele *Societății literare* gramatica sa, pe care o va publica anul viitor la Sibiu. Golescu însuși citise o gramatică pe care a publicat-o însă abia în anul 1840.

Viața literară a cunoscut o dezvoltare fără precedent: numai în primul an, Heliade enumeră 20 de traduceri literare în limba română; apar apoi, cu ajutorul lui Golescu, *Curiereul românesc*, apoi Școala Filarmonică, *Gazeta teatrului*.

Angajat și el în traduceri, Heliade găsește prilejul de a face un elogiu limbii române: „Am vrut să văz pe cât se mlădie limba și pe cât este de destoinică să exprime acele idei atât de frumoase, pline de patime, înalte și posomorâte. Limba am aflat-o destoinică […] și cine o va asculta și cine nu va ieși din regulile prescrise ale ei, va ajunge în scurtă vreme departe” (Heliade Rădulescu, 1973, p. 88). Într-un exces de patriotism, cu exemplificări contrastive, arată că „am văzut-o mai destoinică decât pe cea franțozească” (Ibidem).

Acestea apăreau în prima scrisoare adresată lui Costache Negruzzi, în care, de asemenea, își precizează idealul său de scriitor și de gramatician.

Ca scriitor, credea era necesar „să poată aduce cineva limba în stare, pe cât se poate, a esprima tot ce gândește” (Ibidem, p. 85); cere, de asemenea. „a se forma o limbă literară și generală pentru toată românimea” (cf. Gheție, 1972, p. 93); „limba literată este una la toți învățații unei nații” (Heliade Rădulescu, 1973, p. 95).

Ca gramatician, arată că „am vrut să-mi fac vocabularul termenilor tehnici și m-am apucat de traducții; am început mai întâi gramatica […] ca să poci pune în vocabulerul meu terminii cei noi gramaticali și să-mi formez limba gramaticii” (Ibidem, p. 86). Este o afirmație importantă, prin care este evidențiat efortul autorului pentru formarea terminologiei gramaticale românești.

Acestea erau considerațiile despre începuturile sale pe care le relata, în această primă scrisoare, lui Negruzzi. La aproape un deceniu de la începuturi, confruntat cu activitatea de redactor la revistă și de editor la tipografie, simte nevoia să-și reia activitatea lingvistică printr-un dialog epistolar, și să clarifice unele probleme, pentru a participa astfel la fixarea normelor limbii literare.

Acest dialog a avut loc în perioada 1836 – 1840, între prima și cea de-a IV-a scrisoare către Negruzzi, perioadă în care a mai scris două epistole către Gheorghe Barițiu (ambele în anul 1838) și una în 1840, către Petrache Poenaru. Acesta fusese profesor la Școala de la Sf. Sava (înființată de Gheorghe Lazăr în 1818), încă înainte de rămânerea elevului Heliade (în 1819) în colectivul profesoral.

Trebuie menționat că autorul, în ciuda prestigiului mare de care se bucura, nu se erijează în instanță normativă, așa cum îl considera Costache Negruzzi în prima scrisoare, numindu-l „literat reformator și legiuitor al limbei” (….). Heliade, dimpotrivă, arată că „n-am putere a

porunci ca un despot […], ci eu m-am supus întotdeauna la poruncele și glasul limbei (Heliade Rădulescu, 1973, p. 109). În plus, adoptă un stil cologvial, plin de ironii, de analogii și personificări. Orgoliilor locale și de orice fel, autorul le răspunde contrapunându-le o calitate importantă a cercetătorului, enunțată mai târziu de B.P. Hasdeu, nume, curajul de a greși: „la unele dintre băgările mele de seamă voi fi greșit și altele, care vor fi și mai însemnătoare le voi fi uitat și de aceea am dat acestii disertații formă de scrisoare" (Ibidem, p. 107). Chiar stilul său degajat, pamfletar, ironic, cu multe polarizări comice, a determinat, cum arată autorul, alegerea acestui tip de text. Dar, se verifică și aici afirmația că „stilul este omul", întrucât și în *Prefață* la *Gramatica* sa aceste trăsături ale stilului se manifestă plenar, dovedind talentul didactic de a ilumina părțile mai aride ale demonstrațiilor.

În paralel cu o activitate politico-administrativă, Costache Negruzzi și-a manifestat încă din adolescență creativitatea literară (traduceri, încercări versificate, proză).

Începând din anul 1835, publică texte diferite deopotrivă în revistele din Moldova (cele patronate de Gheorghe Asachi: *Albina românească; Alăuta românească, Spicuitorul moldo-român*...) și din Țara Românească (patronate de Heliade Rădulescu: *Curierul românesc, Curierul de ambe sexe, Gazeta teatrului*...) (cf. DGLR, 2005, 593).

Fiindcă voia să fie scriitor pentru toți românii (principiul diseminării) îi solicită lui Heliade Rădulescu „de a deschide între noi o corespondență literală" (Heliade Rădulescu, 1973, p 84), care îi provoacă destinatarului o mare mulțumire, considerându-l pe Negruzzi „bărbatul de geniu și bărbatul de gust" (Ibidem).

Activitatea de „consultări" lingvistice (ortografie, vocabular, gramatică) fusese începută însă de acesta cu patru ani mai înainte cu articolul „Repede aruncătură de ochi asupra limbei și începutului rumânilor", publicată, cu cele două părți ale sale în *Curierul românesc*, în anul 1832.

Pentru prima parte a articolului în care arătase că românul „vorbește o limbă ce se trage din latină"; „puținele vorbe slavonești nu schimbă nici natura rumânului nici țesătura limbii lui" (Ibidem, p. 69, 70), autorul „atrage mânia lui Kiseleff, care voia chiar să-l exileze" (Popescu-Sireteanu, 1973, p. 77).

Această operă trebuie inclusă tot în dialogurile lingvistice, deoarece prima parte este republicată în *Albina românească* a lui Asachi, la Iași.

Aici întâlnim, pentru prima dată, o înțelegere a faptului că „strâmtarea limbii", sărăcia ei, nu este o vină a limbii, ci a noastră, întrucât „cu cât se vor înmulți cunoștințele noastre, cu atâta și limba se va îmbogăți"; „Aceasta nu se întâmplă numai la noi, ci la toate națiile" (Ibidem, p. 72, 73).

6. Dupăinventarierea problemelor de limbă argumentate și exemplificate în scrisori, se observă că acestea sunt, de fapt, o completare a clarificărilor propuse în *Prefața*-studiu de la *Gramatica românească*.

Problemele cele mai extinse sunt cele de ortografie (simplificarea alfabetului) și cele despre adaptarea neologismelor. Acestea nu sunt propriu-zis probleme de gramatică, dar au fost deosebit de importante în configurarea generală a limbii. În mod surprinzător, cum se va vedea, destul de puține probleme de gramatică sunt abordate în prefața *Gramaticii*. Mult mai multe sunt în dialogurile epistolare.

În *Scrisori*, pe lângă acestea probleme care sunt reluate, uneori cu alte exemple, autorul este preocupat, fiindcă între timp activitatea literară luase avânt, de unificarea limbii. De aceea, cele mai frecvente aspecte discutate sunt cele de fonetică, autorul prezentând alternativele dialectale și opțiunea pentru una dintre laturile lor. Multe dintre aceste opțiuni au fost validate de norma literară dominantă, întâlnindu-se și astăzi în limbă; se găsesc totuși și explicații și rezultate nevalidate, unele chiar greșit argumentate, punctate în câteva rânduri de contemporani.

Diferențiate în același fel sunt și soluțiile după modelul *Appendix Probi* (așa da/așa nu), pe care Heliade le prezintă uneori, ca păreri personale, care nu obligă pe nimeni, decât la observarea argumentelor.

6.1.Simplificarea alfabetului era necesară, pentru că atunci cânda fost adoptat alfabetul slavon (unii cercetători, fără să demonstreze, au arătat că acest proces s-a întâmplat pe vremea lui Alexandru cel Bun), „câte slove au avut slavii, noi le grămădeam, cu loc, fără loc prin cărțile noastre" (Heliade Rădulescu, 1980, p. 21).

Primele litere slavone care sunt considerate de Heliade Rădulescu de prisos sunt *Ж (j)* și *Џ(ĝ)* (Heliade Rădulescu,1973, p. 95), întrucât ele pot fi foarte bine înlocuite prin *j* și *g*, în contexte palatale (+ *e,i*). Ele sunt implicate și în alternativa *joc/gioc,* discutată la fonetică. Tot la africate, sunt în plus și și grafemele lor specifice: *Ц (ţ)* și *Ч (ĉ),* cu atât mai mult cu cât folosirea lor se confundă, iar opțiunea autorului este clară: *princip, civilizație*, nu *prinţip, ţivilizat* (Ibidem, p. 96).

Prin scoaterea literelor *Ц (ţ), Ч (ĉ), Ш (ş), Щ (sc/şt), Џ (ĝ)*, consideră Heliade, „se generalizează limba" (Ibidem, p. 129).

Conștient că „nu se poate cultiva o limbă de nu îi vom da ce este al ei" (Ibidem, p. 152) cere scoaterea celor trei semne chirilice prin care se nota, în diferite contexte, sunetul *î,* acesta putând fi înlocuit cu grafemele *î* și *â* (Ibidem, p. 151).

Foarte importantă este eliminarea semnelor slavone destinate grupurilor vocalice și consonantice. De exemplu în locul semnelor *ѣ, ю*, cere scrierea ca atare a diftongilor (*ea, iu*), iar în cazul semnelor pentru grupurile consonantice (*ѫ, ѱ, ѯ*) propune scrierea lor analitică: *şt, ps, cs*. În prefața *Gramaticii* sale argumentase că, în felul acesta, ar fi trebuit să avem câte o literă pentru toate grupurile consonantice (*cr, cl, dr, vl, str, scr…*) (cf. Heliade Rădulescu, 1980, p. 29).

Lui Gheorghe Barițiu îi scrie că această ortografie este „întemeiată pe firea limbii" (Heliade Rădulescu, 1973, p. 155). În ciuda firii sale conciliante (trecuseră 10 ani de când propusese simplificarea alfabetului în prefața *Gramaticii*), Heliade avertizează: „câți se mai țin de slovele chiriliane […] nu au nicio putere, suntnișteticăloși și nu merităză nici a se mai uita cineva la dânșii" (Ibidem).

De altfel, el însuși, înainte cu un deceniu de introducerea oficială a alfabetului latin, scosese, în anul 1844, *Curierul de ambe sexe* numai cu litere latine.

Așa cum s-a arătat, problemele de fonologie ridicate de Heliade în scrisori sunt cele mai frecvente, întrucât diferențierile dialectale, cele mai multe,se manifestau la nivelul fonetic.

Încă din prefața *Gramaticii*, le răspunde celor care erau reticenți la schimbarea obiceiurilor de scriere, că „ruginoasele prejudecăți" reprezintă „obiceiul nerozilor", demonstrând cu exemple că el observă aproape tot atâtea feluri de scriere câți autori există (Heliade Rădulescu, 1980, p. 39, 43).

Unele diferențieri dialectale (ca de exemplu *f-h*, în context palatal: *fire, fierbu, firu fieru – hire herbu, hiru, heru*) îl lasă pe autor în cumpănă, „că a fost din vechime firește între români, căci și la dumneavoastră și între noi, foarte mulți, mai vârtos sătenii îl schimbă tot în *h*" (Heliade Rădulescu, 1973, p.115).

În multe alte situații, Heliade își manifestă opțiunea. De exemplu, palatalizarea lui *r*, în sufixe sau teme de tipul *-ar, -or,- er*, Heliade recomandă *cer, făcător, scriitor, ajutor*, nu c*eriu, făcătoriu, ajutoriu, scriitoriu*(Ibidem, p. 103).

Este categoric împotriva palatalizării labialelor pe care moldovenii o mai păstrează în pronunțare, evitând-o ei înșiși, uneori, în scriere: *bine, piatră, mie – ghine, chiatră, gnie*. „Singuri vedeți că nu e bine", precizează autorul, chiar dacă la macedoneni (aromâni) se întâlnește frecvent: *chicioare, pachi, vulchi* (Ibidem, p. 115).

Iotacizarea verbelor cu temă în dentală (*văz, auz, pui*) o explică, teoretic, prin postpunerea subiectuluișipalatalizarea dentalei (*văd-eu, aud-eu*), dar comportamentul neiotacizat al ardelenilor „e mai bine și mai clasic" (Ibidem, p. 104).

Africatizarea lui *j* îi oferă gramaticianului mai multe alternative: *judic, jur, jurat; iudic, iur, iurat; ĝiudic, ĝiur, ĝiurat* (Ibidem, p. 199). Îndoiala este, momentan, prezentă: „Cum se va dezlega aceste întrebări nu știu" (Ibidem, p. 109). Dar, când trece la dialectul aromân, arată că muntenii pronunță cu *j,* moldovenii cu *ĝ*, iar aromânii amestecat (Ibidem, p. 115). De data aceasta alegerea este clară: „nu-mi place și nici nu mă lasă cineva să-i zic lui *judic iudic*" (Ibidem, p. 109).

La fel, combate durificarea unor consoane (*dă, pă*...), prezentă la munteni;*vorbăsc, făcusă, mersasă* (la moldoveni), considerând că fenomenul fără durificare „este mai clasic" (Ibidem, p. 105).

Scrierea cu *è* a diftongului *ea* (*putè*), cerută de moldoveni, este respinsă, după principiul simplității: „Ce ne folosește a pune o regulă[…] să fim siliți apoi a face atâtea excepții" (Ibidem, p. 132). Cu atât mai mult, cu cât nu există ceva similar pentru diftongul *oa*. Ca exemple de excepții dă morfemul *ea* de la imperfect și imposibilitatea scrierii unor secvențe ca *te-am* (Ibidem).

Există în scrisori și alte probleme care nu se leagă în mod special de aspectele diatopice. Astfel, teoretic, Heliade pare să accepte fenomenul dublării consoanelor (*ad-duc, ad-dorm*...): „pentru ce să-l lepădăm?" (Ibidem, p. 132). Dar în practică rămâne la principiul simplității. Oscilând între *sânt* și *sunt*, luându-i în calcul și pe aromâni, crede că mai bine am scrie *sûnt* (Ibidem, p. 133).

Combate scrierea etimologică a grupului *sc*, urmat de vocalele palatale, arătând că „*sce, sci* face *ște, ști* în limba rumânească" (Ibidem, p. 134).

Păstrarea încă a lui *u* final, pe care „îl cere limba pe tăcute" (Ibidem, p. 135) e motivată prin apariția lui obligatorie ca vocală de legătură: *rogu-te, făcându-o* (Ibidem).

6.2.În probleme de vocabular, trebuie semnalată, în primul rând atitudinea non puristă: „Să nu izgonim […] zicerile streine ce s-au naturalizat" (Ibidem, p. 134); „Să suferim dar și noi zicerile streine din limba noastră și întrebuințate și cunoscute până acum" (Ibidem, p. 172).

În ceea ce privește neologismele, militează, încă din *Gramatică*, pentru adaptarea lor: „vorbele streine trebuie să se înfățoșeze în haine românești" (Heliade Rădulescu, 1980, p. 59). Dar aceasta nu autorizează calcurile pe care autorul le consideră ridicole. Ca exemple dă *pronume obraznice* (*obraz=persoană)*; *linie popoiată* (*perpendiculară*), *cuvântelnică* (*loghică*) (Heliade Rădulescu, 1973, p. 73).

Oferă și modele de adaptare, nefiind de acord ca termenii să rămână ca în limbile din care provin. Astfel, cuvintele folosite de cunoscători de franceză și italiană (*calité, ocazion, recomandațion, formalité/calita, ocazione, recomandațione, formalita*) trebuie să apară la noi în forme românești: *calitate, ocazie, recomandație, formalitate* (Ibidem, p. 76).

La fel, cuvintele latinizanților (*punctum, țentrum, colegium, seminarium*), trebuie adaptate: *punct, centru, colegiu, seminariu* (Ibidem, p. 76).

6.3.Sub aspect gramatical, trebuie reamintit efortul lui Heliade Rădulescu „să-mi formez limba gramaticii" (Ibidem, p. 86). Simțise această nevoie din perioada când învăța gramatica cu Gh.Lazăr la Școala de la Sfântu Sava. Apoi a început (după plecarea/înlăturarea profesorului) să predea el însuși gramatica (poate chiar mai înainte, conform metodei lancasteriene). Pentru a-și forma terminologia și a-și perfecționa lecțiile, a studiat gramaticile franțuzești ale lui E. B. De Condillac și Ch. C. Le Tellier.

Deși în ceea ce privește conținutul gramatica sa (originală sau nu) are o valoare deosebită, terminologic, Heliade nu poate fi suspectat de o prea mare consecvență, rămânând cantonat în multe calcuri terminologice ale textelor după care a învățat.

Astfel, dacă în textul gramaticii folosește corect genul neutru pentru numele părților de vorbire (*substantivele* - p. 89, 91, 95; *adjectivele* – p. 127, 131, 147), în scrisori le consideră masculine, pentru că la plural au o silabă în plus (*ĭ* este asilabic), după „sistema de a nu face cuvintele polisilabice" (Ibidem, p. 94). Teoria este valabilă, aplicabilă la *mormânturi - morminte* (Ibidem), poate și la *verb-verburi* (p.147,149, 151), mai puțin la „*substantivii, adjectivii și verbii*"; „*adjectivi numerali*" (Ibidem, p. 117, 120).

S-au păstrat, de cele mai multe ori, calcurile terminologice. Condițional-optativul avea denumirea „poftitor și îndoitor" (Heliade Rădulescu, 1980, p. 195). De câteva ori, spre sfârșitul gramaticii, aparesub influența gramaticilor franțuzești, și denumirea „modul condițional" (cf. Heliade Rădulescu, 1980, p. 257, 297), care rămâne izolată în text.

Cele mai multe și mai importante probleme de gramatică abordate în „Scrisori" sunt cele referitoare la verb. Astfel, nu se acceptă formele contrase ale verbului *a fi*: „nu e bine a zice [...] *nu sunt bune* și niciodată *nu-s bune; nu este frumos*, iar nu *nu e frumos* sau *nu-i frumos*"; nu sunt acceptate nici formele populare de viitor: „*voi face, vom face* și niciodată *oi face, om face*" (Heliade Rădulescu, 1973, p. 93); sunt excluse și desinențele de import (maghiare/grecești): *recomendiruiesc/recomandarisesc* (Ibidem, p. 77).

Problemele cele mai importante din morfologia verbului pe care autorul le-a impus ca norme în limba română literară sunt imperfectul etimologic (*ei cânta*) și perfectul compus ebraic (*el au venit*).

Aici trebuie amintită o afirmație foarte importantă a lui Heliade care arată rolul limbii populare în constituirea limbii literare: „Dixionarul nostru putem să-l aflăm în dixionarul latin, **iar gramatica, în limba norodului**" (Ibidem, p. 110). Aceasta se vede din faptul că imperfectul etimologic (*ei cânta*), așa cum au demonstrat lingviștii, a fost impus de limba vorbită prin analogia cu formele frecvente ale verbului *a avea* și cu formele neregulate ale verbelor monosilabice (*a da, a sta a vrea, a lua*) (cf. Gheție, Teodorescu, 1966, p. 175).

Cel mai spectaculos a rezolvat Heliade problema perfectului ebraic. Nu e vorba numai de rezolvarea științifică ci, mai ales, de felul în care l-a diseminat (prin operă, publicații, tipărituri) în comunicarea lingvistică.

Fiind o formă de exprimare a pluralului divin din traducerile biblice, fenomenul a influențat masa receptorilor populari (există și alte exemple cu astfel de influențe). Dar sistemul morfologic, în limba populară, a presat asupra omonimiei singular-plural, regularizând-o: *el **a** venit – ei **au** venit*.

Unii lingviști(Ion Gheție) au acreditat primatul după afirmația lui Heliade conform căreia „Acesta a figurat în scris în gramatica ce am publicat-o în anul 1828" (Cas, I, 1836, p. 367).

Lingvistul Constantin Frâncu a demonstrat că nu Heliade Rădulescu, ci Ienăchiță Văcărescu în *Observații*, a impus această formă în limba română (Frâncu, 1969, p. 310): „Lui Heliade Rădulescu îi revine marelemerit de a fi teoretizat, explicat și răspândit prin publicațiile și tipografia sa formele moderne" (Ibidem, p. 311).

Heliade Rădulescu a înțeles că acest fapt de limbă este o formă de modernizare a limbii literare (desprinderea de anumite tipare ale limbii bisericești) și, pentru a-l populariza, a apelat la un truc: a scris lui George Barițiu un articol, semnat cu pseudonimul Urziceanu. Barițiu l-a publicat în revista sa, *Foaie pentru minte, inimă și literatură.* Mentorul de la București, n-a scăpat prilejul unei polemici (cu sine însuși)referitoare la această problemă. „Inovația" și alte „muntenisme"au fost preluate în Moldova de Constantin Negruzzi în operele sale. Viitorul a demonstrat că această strategie a contribuit la consolidarea direcției de dezvoltare a limbiiromâne literare.

Rezultate descrise până acum și multe altele, prezente în scrierile sale, constituie contribuțiile de succes ale lui Heliade Rădulescu, repurtate până în anul 1840. După această dată, se deschide faza unei alte forme (italienizante) de „modernizare" a limbii române.

BIBLIGROAPHY:

1. Cas, I II, *Curierul de ambe sexe*, I (1836-1838), II (1838-1840), București, 1862
2. DGLR, *Dicționarul general al literaturii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005
3. Chivu, Gh., *Limba română, de la primele texte până la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Variantele stilistice*, București, Editura Academiei, 2000,
4. Dima E., *Vechiul Testament nella versione di Daniil Panoneanul e la Biblia de la 1866,* în *Analele Ştiinţifice* ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, 2013.
5. Frâncu, C., *Formele de persoana a III-a ale auxiliarului de la perfectul compus. Privire istorică*, în SCL, nr. 3, 1969
6. Gheție, I., *Baza dialectală a românei literare*, București, Editura Academiei Române,1975, p. 626
7. Gheție, I, *Secolul al XVIII-lea și unificarea limbii române literare*, în volumul *Contribuții la studiul limbii române literare. Secolul al XVIII-lea (1688 – 1780),* Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2000, p. 109
8. Gheție, I., *Ion Heliade Rădulescu și unificarea limbii române literar*e, în *Limba română*, nr. 2, 1972
9. Gheție, I., Teodorescu, M., *Asupra desinenței u a pers. 3 pl. a indicativului imperfect. Noi contribuții,* în SCL, nr. 2, 1966
10. Heliade Rădulescu, I., Guțu Romalo, V., (Editor), *Gramatică românească*, București, Editura Eminescu, 1980
11. Heliade Rădulescu, I., Popescu-Sireteanu, I., (Editor), *Scrieri lingvistice*, București, Editura Științifică, 1973
12. Heliade Rădulescu, I., *Prefață* la volumul *Gramatica românească*, București, Editura Eminescu, 1980
13. ILRL, Rosetti, Al; Cazacu, B., Onu, L., *Istoria limbii române literare,* București, Editura Minerva, 1971
14. ILRL, Gheție, I., (Coordonator), *Istoria limbii române literare Epoca veche (1532-1780),* București, Editura Academiei Române, 1997
15. Ivănescu, G., *Istoria limbii române*, Iași, Editura Junimea, 1980
16. Munteanu, Șt., Țâra, V., *Istoria limbii române literare,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983
17. NTB, *Noul Testament de la Belgrad*, Alba Iulia, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, 1988
18. Popescu-Sireteanu, I., *Prefață* la volumul *Ion Heliade Rădulescu, Scrieri lingvistice*, București, Editura Științifice, 1973
19. Pred, Nedelcea, T., (Editor), *Predoslovii*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994
20. Rosetti Al., Gheție, I., *Limba și stilul operei lui Ion Heliade Rădulescu*, în *Studii de istoria limbii române literare, secolul XIX*, București, Editura pentru Literatură, 1969
21. ȘA, I, II, Florea Fugariu (Editor), *Scoala Ardeleană, I, II*, București, Editura Minerva, 1983
22. Ursu, N., *O desertație necunoscută de la 1822 privitoare la limba română literară*, în volumul*Studii de limbă literară și filologie*, I, București, Editura Academiei Române, 1969
23. Zgraon, Fl., *Normele limbii române literare la jumătatea secolului al XVIII-lea*

(tipărituri religioase de lectură, tipărituri laice, manuscrise, în volumul Gheție, I., (Coordonator), C*ontribuții la studiul limbii române literare, secolul al XVIII-lea (1688-1780)*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2000).

IDENTITY AND MIGRATION IN CONTEMPORARY GERMAN LITERATURE

Manfred-Mihail Konnert
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: This paper explores the literary representation of identity and migration in contemporary German-language literature, focusing on works by Fatma Aydemir, Shida Bazyar, and Navid Kermani. The study examines how narrative strategies, stylistic techniques, and theoretical frameworks—especially from postcolonial, gender, and sociological perspectives—are employed to portray the complex processes of identity formation and cultural negotiation. Special attention is given to the voices of the second generation and to urban spaces as symbolic arenas of inclusion and exclusion. The research highlights how literature reflects and shapes discourses on belonging, marginalization, and hybridity and argues that literature functions not only as a mirror of societal change but also as an active agent in deconstructing dominant narratives and fostering critical reflection in pluralistic societies.

Keywords: migration, identity, belonging, hybridity, German literature

Einleitung

Die Auseinandersetzung mit Migration und Identitätskonstruktionen hat in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung gewonnen und sich als zentrales Anliegen interdisziplinärer Forschung etabliert[1]. Literarische Texte bieten nicht nur Raum für die Darstellung individueller Erfahrungen, sondern fungieren auch als kritische Reflexionsräume, in denen gesellschaftliche Transformationsprozesse und kollektive Identitätsdiskurse sichtbar werden. Besonders die deutschsprachige Gegenwartsliteratur eröffnet vielschichtige Perspektiven auf Fragen der kulturellen Zugehörigkeit, der Hybridität sowie der Aushandlung von Differenz und Integration[2].

Werke von Autorinnen und Autoren wie Fatma Aydemir (*Ellbogen*, *Dschinns*), Shida Bazyar (*Nachts ist es leise in Teheran*, *Drei Kameradinnen*) und Navid Kermani (*Wer ist wir?*, *Einbruch der Wirklichkeit*, *Zwischen Kafka und Koran*) verdeutlichen, wie Migrationserfahrungen literarisch verarbeitet werden. Diese Texte thematisieren nicht nur persönliche Erlebnisse von Ausgrenzung, Exil und Zugehörigkeit, sondern reflektieren auch die gesellschaftlichen Machtstrukturen, die Identitätsbildungsprozesse prägen. Ergänzt wird dieser literarische Diskurs durch essayistische Werke wie *Eure Heimat ist unser Albtraum* von Fatma Aydemir und Hengameh Yaghoobifarah, die alternative Perspektiven auf Identität, Herkunft und gesellschaftliche Teilhabe eröffnen. Auf diese Weise verhandeln die Texte nicht nur die individuellen Lebenswelten der Schreibenden, sondern liefern auch einen Beitrag zur kritischen Reflexion über das Selbstverständnis einer sich wandelnden deutschen Gesellschaft.

Zentrale Fragestellung

Die vorliegende Studie untersucht, wie Identität und Migration in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur dargestellt werden. Dabei geht es um die Frage, welche Rolle erzählerische Mittel, stilistische Techniken und literarische Strukturen bei der Darstellung von Identität spielen. Im Fokus steht, wie Migrationserfahrungen in literarischen

[1] Allemann-Ghionda, Cristina; Stanat, Petra; Göbel, Kerstin; Röhner, Charlotte: *Migration, Identität, Sprache und Bildungserfolg*. Beltz, Weinheim: 2010, S. 15–30.
[2] Shooman, Yasemin: *Das Wir und das Fremde: Islam in der medialen Konstruktion deutscher Identität*, in: *Deutschland – Ein Einwanderungsland?*, hrsg. von Klaus J. Bade. C.H. Beck, München: 2010, S. 234–260.

Texten verarbeitet werden und welchen Einfluss Faktoren wie Geschlechterrollen, kulturelle Unterschiede, familiäre Prägungen und gesellschaftliche Bedingungen auf die Identitätsbildung haben[3]. Besonders betrachtet werden Werke, die sich mit der sogenannten zweiten Generation beschäftigen – also mit Menschen, die in Deutschland geboren oder aufgewachsen sind, deren familiäre Wurzeln aber in anderen Kulturen liegen[4].

Darüber hinaus verdeutlicht die literarische Analyse die kulturelle Vielfalt, die durch Autorinnen und Autoren mit Migrationshintergrund in die deutschsprachige Literatur einfließt[5]. Diese Stimmen bereichern den literarischen Kanon, indem sie alternative Perspektiven auf gesellschaftliche Entwicklungen eröffnen und damit einen wichtigen Beitrag zu einem zeitgemäßen Verständnis der Gegenwartsliteratur leisten. In Shida Bazyars *Nachts ist es leise in Teheran* wird etwa der Umgang mit politischer Verfolgung und Exilerfahrungen thematisiert, während Drei Kameradinnen die Diskriminierungserfahrungen und die Bedeutung von intersektionaler Solidarität in der deutschen Gesellschaft beleuchtet.

Zudem rückt die Fragestellung die dynamische Konstruktion von Identität in den Mittelpunkt der Analyse. Identität ist kein statisches Konzept, sondern ein dynamischer Aushandlungsprozess, der sich im Spannungsfeld von Sprache, Herkunft, gesellschaftlichen Erwartungen und kultureller Hybridität entwickelt[6]. In Navid Kermanis Essays, insbesondere in *Wer ist wir?: Deutschland und seine Muslime*, wird deutlich, wie literarische Texte die Aushandlung von Zugehörigkeit darstellen und dabei zentrale Fragen des gesellschaftlichen Wandels aufwerfen.

Nicht zuletzt zeigt sich die hohe politische und soziale Aktualität der Thematik. Phänomene wie Rassismus, Ausgrenzung, aber auch Chancen für gesellschaftliche Teilhabe und gelungene Integrationsprozesse spielen in vielen literarischen Texten eine zentrale Rolle[7]. Eine eingehende Auseinandersetzung mit diesen literarischen Stimmen ermöglicht nicht nur eine differenzierte Betrachtung über Migrationserfahrungen, sondern auch eine fundierte Diskussion über gesellschaftliche Machtverhältnisse, Identitätskonstruktionen und die Bedeutung von Literatur als kritischem Reflexionsraum.

Durch die Integration postkolonialer, gender-theoretischer und soziologischer Ansätze wird sichtbar, wie literarische Texte individuelle Erfahrungen mit gesellschaftlichen Diskursen verknüpfen. Diese interdisziplinäre Perspektive ermöglicht eine differenzierte Analyse von Machtstrukturen, Identitätskonstruktionen und kultureller Hybridität. Auf diese Weise trägt die Studie dazu bei, neue Erkenntnisse über die literarische Verarbeitung von Migration und Identität zu gewinnen und die Rolle von Literatur im gesellschaftlichen Diskurs kritisch zu untersuchen.

Ziele und Methoden

Um der Mehrdimensionalität des Themas gerecht zu werden, widmet sich die vorliegende Forschung der Analyse der literarischen Darstellung von Migrationserfahrungen, Identitätskonstruktionen und gesellschaftlichen Konflikten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Im Vordergrund der Analyse stehen die komplexen Wechselwirkungen zwischen Literatur, Migration und Identität, indem unterschiedliche Perspektiven berücksichtigt und interdisziplinäre Zugänge verbunden werden. Die Studie verfolgt mehrere

[3] Gansel, Carsten; Joch, Markus; Wolting, Monika: *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: 2017, S. 15.
[4] Foroutan, Naika: *Die postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Transcript Verlag, Bielefeld: 2019, S. 23.
[5] Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Fordham University Press, New York: 2012, S. 45.
[6] Hall, Stuart: *Cultural Identity and Diaspora*. In: Rutherford, Jonathan (Hrsg.): *Identity: Community, Culture, Difference*. Lawrence & Wishart, London: 1990, S. 225.
[7] Mecheril, Paul: *Migrationspädagogik*. Beltz, Weinheim: 2010, S. 67.

miteinander verbundene Forschungsziele, die aufgrund von theoretischen Konzepten und durch spezifische analytische Methoden erreicht werden sollen. Innerhalb der Analyse werden sowohl individuelle und kollektive Dimensionen von Migrationserfahrungen als auch deren Reflexion in literarischen Diskursen umfassend beleuchtet.

Das zentrale Ziel der Forschung besteht darin, zu untersuchen, wie Migrationserfahrungen, Identitätskonflikte und gesellschaftliche Spannungsfelder literarisch dargestellt werden. Dabei stehen Themen wie Heimat, Rassismus, Exil und familiäre Prägungen im Vordergrund, die sowohl individuell als auch kollektiv verhandelt werden. Um dieses Ziel zu erreichen, wird eine systematische Inhaltsanalyse durchgeführt, die ermöglicht, wiederkehrende Themen, Motive und Konfliktlinien in den literarischen Texten zu identifizieren. Diese Methode erlaubt eine strukturierte Erfassung zentraler Narrative, die Migrationserfahrungen prägen, indem sie spezifische Schlüsselthemen wie Heimatverlust, kulturelle Entwurzelung, Diskriminierung und intergenerationale Konflikte sichtbar macht. Ergänzend dazu wird eine hermeneutische Analyse eingesetzt, die sich auf die Interpretation der inneren Konflikte der literarischen Figuren fokussiert. Hierbei werden nicht nur die psychologischen Dimensionen der Charaktere untersucht, sondern auch die Aushandlungsprozesse von Identität im Spannungsfeld zwischen individueller Selbstwahrnehmung und gesellschaftlichen Erwartungen reflektiert.

Besonders in Werken wie Fatma Aydemirs *Dschinns* werden solche Identitätskonflikte aus der Perspektive verschiedener Familienmitglieder beleuchtet, deren Sichtweisen sich gegenseitig ergänzen oder widersprechen, wodurch ein vielschichtiges Bild intergenerationeller Dynamiken entsteht. Darüber hinaus ermöglicht die Diskursanalyse, die Verbindungen zwischen literarischen Texten und aktuellen gesellschaftlichen Debatten über Integration, Zugehörigkeit und Rassismus herauszuarbeiten. In diesem Zusammenhang zeigt sich besonders in Navid Kermanis *Wer ist wir?,* wie literarische Reflexionen politische Narrative nicht nur spiegeln, sondern aktiv herausfordern. Hierbei wird deutlich, dass Literatur nicht als passives Abbild gesellschaftlicher Realitäten fungiert, sondern als aktiver Akteur, der zur Konstruktion und Dekonstruktion gesellschaftlicher Diskurse beiträgt.

Um Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der literarischen Darstellung von Migrationserfahrungen verschiedener Generationen zu erfassen, wird zudem eine vergleichende Analyse unternommen. Diese Methode ermöglicht, die literarische Verarbeitung von Migrationserfahrungen über Generationen hinweg zu beleuchten, indem beispielsweise der Alltag junger Migrantinnen und Migranten aus Aydemirs *Ellbogen* den historischen und religiösen Dimensionen von Migration in Kermanis Essays gegenübergestellt wird.

Eine weitere Zielsetzung der Forschung ist die Analyse der ästhetischen Strategien, mit denen Autorinnen und Autoren Migration und Identitätsfragen literarisch inszenieren. Hierbei rückt die Frage in den Vordergrund, wie literarische Mittel dazu beitragen, spezifische Erfahrungen von Marginalisierung, Zugehörigkeit oder kultureller Hybridität erfahrbar zu machen. Um diese Dimension zu erfassen, wird eine Stilanalyse durchgeführt, die untersucht, wie Erzählperspektiven, sprachliche Hybridität, Symbolik und Code-Switching eingesetzt werden, um Migrationserfahrungen ästhetisch zu gestalten. In *Ellbogen* von Fatma Aydemir beispielsweise ermöglicht die Ich-Perspektive eine intensive emotionale Nähe zur Protagonistin Hazal, wodurch deren Erfahrungen von Ausgrenzung und gesellschaftlicher Marginalisierung unmittelbar erlebbar werden. Ergänzend dazu kommt die narratologische Analyse zum Einsatz, die sich auf die Erzählstruktur, die Organisation von Zeit und Raum sowie die Mehrstimmigkeit literarischer Texte fokussiert.

Darüber hinaus kommt auch Intertextualitätsanalyse zur Geltung, um zu untersuchen, wie literarische Werke auf bestehende Diskurse oder literarische Traditionen Bezug nehmen und diese erweitern. Ein Beispiel hierfür ist Kermanis *Wer ist wir?*, das literarische und politische Fragestellungen von Zugehörigkeit miteinander verknüpft. Theoretisch stützt sich

dieser Bereich nicht nur auf literaturwissenschaftliche Modelle, die Werkzeuge zur Analyse von Ästhetik, narrativen Formen und symbolischen Ebenen bereitstellen, sondern auch auf postkoloniale Theorien, insbesondere die Konzepte von Homi Bhabha[8] und Stuart Hall[9], die zentrale Begriffe wie Hybridität, Othering und den dritten Raum liefern. Diese Theorien bieten die Möglichkeit, Migrationserfahrungen als dynamische Prozesse kultureller Aushandlung zu begreifen.

Zudem werden Gender Studies, insbesondere die Arbeiten von Judith Butler[10] und Chandra Talpade Mohanty[11], herangezogen, um zu zeigen, wie literarische Texte geschlechtsspezifische Erfahrungen von Migration reflektieren und intersektionale Diskriminierungen sichtbar machen. In diesem Zusammenhang wird untersucht, wie patriarchale Strukturen und intersektionale Machtverhältnisse die Erfahrungen von Frauen und Männern in den Texten beeinflussen. So thematisiert *Drei Kameradinnen* von Shida Bazyar die Auswirkungen von Rassismus und Geschlechterrollen auf migrantische Frauen und zeigt, wie weibliche Solidarität als Strategie des Widerstands fungieren kann, während *Ellbogen* von Fatma Aydemir kritisch die Problematik männlich dominierter Machtverhältnisse beleuchtet.

Ein weiteres zentrales Anliegen der Forschung ist die Untersuchung der Konstruktion von Identität, die sich in den inneren Konflikten der literarischen Figuren manifestiert und deren Entwicklung sowie Selbstwahrnehmung prägt. Identität wird dabei nicht als statisches Konzept verstanden, sondern als ein dynamischer Aushandlungsprozess, der im Spannungsfeld zwischen individuellen Erfahrungen, familiären Erwartungen und gesellschaftlichen Anforderungen stattfindet. Um diese Prozesse zu erfassen, wird die hermeneutische Analyse eingesetzt, die sich auf die Interpretation der inneren Monologe, Selbstreflexionen und emotionalen Konflikte der Figuren konzentriert. Besonders in *Dschinns* von Fatma Aydemir und *Drei Kameradinnen* von Shida Bazyar wird deutlich, wie komplex diese Identitätskonflikte sind, da sie sowohl durch persönliche Erfahrungen als auch durch gesellschaftliche Zuschreibungen geprägt werden. Ergänzt wird diese Perspektive durch eine vergleichende Analyse, die es ermöglicht, verschiedene Formen der Identitätskonstruktion in unterschiedlichen Texten und Kontexten zu kontrastieren.

Die theoretische Fundierung erfolgt durch postkoloniale Theorien, die Identität als hybriden, fluiden Prozess begreifen, der von Machtverhältnissen und kulturellen Aushandlungsprozessen geprägt ist. Schließlich tragen soziologische Theorien, insbesondere Bourdieus[12] Konzepte von Habitus, kulturellem, sozialem und symbolischem Kapital sowie Giddens[13]' Theorie der Strukturierung, dazu bei, die sozialen Dynamiken zu erfassen, die Identitätskonflikte in literarischen Texten strukturieren. Diese Theorien ermöglichen es, die Wechselwirkungen zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu analysieren, was insbesondere in der Darstellung urbaner ist. Städte wie Berlin und Frankfurt werden in diesen Texten als transkulturelle Begegnungsräume und Spannungsfelder dargestellt, die sowohl Orte kultureller Innovation als auch sozialer Segregation sein können. Die Analyse der Rolle urbaner Räume verdeutlicht, wie urbane Settings Potenziale für kulturelle Vielfalt eröffnen, gleichzeitig aber auch Herausforderungen wie Rassismus und soziale Ausgrenzung sichtbar machen.

---

[8] Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. Routledge, London: 1994, S. 36.

[9] Hall, Stuart: *Cultural Identity and Diaspora*. In: Jonathan Rutherford (Hrsg.): *Identity: Community, Culture, Difference*. Lawrence & Wishart, London: 1990, S. 222–237.

[10] Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* Routledge, New York: 1990, S.27-140.

[11] Talpade Mohanty, Chandra: *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. In: *Boundary 2*, 1984, Bd. 12, Nr. 3. Duke University Press, Durham: 1984, S. 333–358.

[12] Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1982, S. 170.

[13] Giddens, Anthony: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Campus Verlag, Frankfurt am Main: 1988, S. 250.

Durch die Kombination von traditionellen literaturwissenschaftlichen Methoden, ergänzt durch digitale Analysetools im Rahmen der Digital Humanities, sowie durch interdisziplinäre theoretische Ansätze gelingt es, die Komplexität von Migration, Identität und Zugehörigkeit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur umfassend zu erfassen und neue Erkenntnisse über die Rolle von Literatur im gesellschaftlichen Diskurs zu gewinnen. Die Studie leistet somit einen wichtigen Beitrag zum Verständnis von Migrationserfahrungen und deren literarische Repräsentation, indem sie aufzeigt, wie Literatur zur Reflexion über Identität, Macht und gesellschaftliche Zugehörigkeit anregt.

Erwartete Ergebnisse

Die Untersuchung geht von der Prämisse aus, dass die Analyse literarischer Darstellungen von Migrationserfahrungen und Identitätskonstruktionen einen vertieften Einblick in den Prozess der Identitätsbildung im Migrationskontext liefern wird. Diese geht von der Annahme aus, dass die literarische Analyse verdeutlichen wird, dass Identität nicht als festes, unveränderliches Konstrukt zu begreifen ist, sondern als ein fluides Gefüge, das sich in einem kontinuierlichen Prozess der Aushandlung zwischen individuellen Selbstentwürfen, kulturellen Herkunftsbezügen, familialen Einflüssen und sozialen Strukturen entwickelt[14]. Im Fokus steht dabei die Hypothese, dass literarische Texte diese Dynamik nicht nur abbilden, sondern aktiv an der diskursiven Reproduktion und Dekonstruktion von Identitätskonzepten mitwirken. Besonders im Kontext von Figuren der zweiten Generation dürfte sich zeigen, dass Identitätskonflikte häufig an der Schnittstelle zwischen elterlichen Erwartungen und den sozialen sowie kulturellen Anforderungen der Mehrheitsgesellschaft sichtbar werden. Dabei wird deutlich werden, dass Migrationserfahrungen nicht homogen sind, sondern sich trotz gemeinsamer Themen wie Rassismus, Heimatverlust, Exil und gesellschaftlicher Ausgrenzung in ihrer literarischen Darstellung differenziert ausprägen.

Es ist zu erwarten, dass die Analyse sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten in der Darstellung von Migrationserfahrungen sichtbar macht, insbesondere im Hinblick auf geschlechtsspezifische Perspektiven sowie generationenübergreifende Dynamiken. So dürften sich deutliche Kontraste zwischen den Erfahrungen von Frauen und Männern abzeichnen, wobei Gender- und Intersektionalitätsansätze aufzeigen werden, wie geschlechtsspezifische Machtstrukturen, patriarchale Normen und intersektionale Diskriminierung die Identitätsbildung beeinflussen. Frauen und Männer erleben in den literarischen Texten unterschiedliche Formen von Ausgrenzung und entwickeln jeweils eigene Strategien der Selbstpositionierung, wobei weibliche Solidarität und Widerstandspraktiken zentrale Themen darstellen.

Darüber hinaus wird erwartet, dass der urbane Raum als zentrales Element der Identitätskonstruktion hervorgehoben wird. Die Analyse sollte zeigen, dass Städte als transkulturelle Begegnungsräume einerseits Potenziale für kulturelle Vielfalt, hybride Identitäten und soziale Integration bieten, andererseits aber auch als Schauplätze von Ausgrenzung, sozialer Segregation und rassistischer Diskriminierung fungieren[15]. Die Untersuchung urbaner Räume wird verdeutlichen, wie städtische Kontexte die Aushandlung von Zugehörigkeit, Identität und sozialer Teilhabe beeinflussen und gleichzeitig als symbolische Räume für Migrationserfahrungen dienen[16].

Zudem ist zu erwarten, dass die Studie die zentrale Rolle literarischer Strategien für die ästhetische Vermittlung von Migrationserfahrungen herausarbeitet. Stilmittel wie Code-

[14] Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Fordham University Press, New York: 2012, S. 45.
[15] Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. Routledge, London: 1994, S. 36.
[16] Ette, Ottmar: *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens*. Springer Verlag, Berlin: 2010, S. 91.

Switching, mehrstimmige Erzählperspektiven, symbolische Metaphorik sowie hybride Sprachstrukturen dürften als ästhetische Techniken identifiziert werden, die nicht nur die Komplexität von Identitäts- und Migrationserfahrungen verdeutlichen, sondern auch zur Dekonstruktion von Stereotypen und festgefahrenen gesellschaftlichen Narrativen beitragen. Diese literarischen Verfahren ermöglichen es den Leserinnen und Lesern, sich empathisch mit den Erfahrungen der Figuren auseinanderzusetzen und eigene Wahrnehmungsmuster zu reflektieren.

Schließlich wird die Studie voraussichtlich nicht nur neue Erkenntnisse für die literaturwissenschaftliche Forschung liefern, sondern auch wertvolle Impulse für interkulturelle Bildungsarbeit und gesellschaftspolitische Diskussionen geben. Indem sie strukturelle Ungleichheiten, Machtasymmetrien und gesellschaftliche Exklusions-mechanismen sichtbar macht, trägt die Analyse dazu bei, ein tieferes Verständnis für die Komplexität von Migrationserfahrungen und kultureller Vielfalt zu fördern. Gleichzeitig eröffnet sie Perspektiven für eine reflektierte Auseinandersetzung mit Fragen von Zugehörigkeit, Integration und den Möglichkeiten einer inklusiven, pluralistischen Gesellschaft. Die Untersuchung leistet damit einen Beitrag zur Sensibilisierung für die Potenziale von Literatur als Raum kritischer Reflexion, interkultureller Verständigung.

Im Ausblick zeigt sich, dass die gewonnenen Erkenntnisse vielseitig einsetzbar sind, insbesondere im Bereich der Bildungsarbeit. So können die analysierten literarischen Texte gezielt im Unterricht eingesetzt werden, um Themen wie Migration, Identität, Rassismus und kulturelle Vielfalt zu behandeln. Durch die Auseinandersetzung mit literarischen Figuren und ihren Erfahrungen erhalten Schülerinnen und Schüler die Möglichkeit, Empathie zu entwickeln, Vorurteile zu hinterfragen und ein besseres Verständnis für die Lebensrealitäten von Menschen mit Migrationshintergrund zu gewinnen.

Schlussfolgerungen

Die Analyse der gewählten Werke verdeutlicht, dass Migrationserfahrungen nicht homogen sind, sondern je nach Geschlecht, Generation, sozialem Status und kulturellem Kontext unterschiedliche Ausdrucksformen finden. Besonders deutlich wird dies in der Darstellung von Figuren, die zwischen familiären Traditionen und den Anforderungen der Mehrheits-gesellschaft stehen und deren Identitätsbildung von intersektionalen Faktoren wie Geschlecht, Ethnizität und sozialer Zugehörigkeit geprägt ist.

Die Untersuchung zeigt, wie literarische Werke die komplexen Identitätskonflikte sichtbar machen und dabei ästhetische Mittel wie Code-Switching, mehrstimmige Erzählstrukturen, symbolische Metaphorik und narrative Hybridität einsetzen, um die Vielschichtigkeit migrantischer Erfahrungen zu verdeutlichen. Die erwähnten literarischen Strategien ermöglichen nicht nur eine differenzierte Darstellung von Migrationserfahrungen, sondern fordern auch dominante gesellschaftliche Narrative heraus, indem sie stereotype Zuschreibungen dekonstruieren und alternative Perspektiven eröffnen.

Städtische Räume werden in der Literatur als ambivalente Orte der Begegnung und Differenz dargestellt: Sie bilden einerseits Plattformen für transkulturelle Interaktionen und hybride Identitätsentwürfe, andererseits manifestieren sich in ihnen auch Mechanismen der sozialen Exklusion, Segregation und rassistischen Marginalisierung[17]. Diese doppelte Funktion des urbanen Raums eröffnet literarisch sowohl Perspektiven auf integrative als auch auf exkludierende gesellschaftliche Dynamiken. Städte fungieren als symbolische Räume, in denen sich Prozesse der kulturellen Hybridisierung ebenso manifestieren wie Erfahrungen von Ausgrenzung, Rassismus und sozialer Isolation. Die literarische Auseinandersetzung mit

[17] Foroutan, Naika: *Die postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Transcript Verlag, Bielefeld: 2019, S. 79.

diesen urbanen Räumen verdeutlicht, wie eng die individuelle Identitätsbildung mit den gesellschaftlichen Bedingungen des Lebens in der postmigrantischen Stadt verbunden ist.

Die interdisziplinäre Herangehensweise, die Kombination von literaturwissenschaftlichen Analyseverfahren ermöglicht, die Wechselwirkungen zwischen ästhetischer Gestaltung, narrativen Strukturen und gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu erfassen. Der ergänzende Einsatz von Methoden der Digital Humanities erweitert den Analysehorizont, indem er systematische Einblicke in thematische Muster und semantische Netzwerke innerhalb größerer Textkorpora ermöglicht.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Literatur nicht nur ein Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen ist, sondern ein aktiver Akteur im Prozess der kulturellen Selbstreflexion und Transformation. Sie eröffnet Räume für die Auseinandersetzung mit Fragen der Zugehörigkeit, der gesellschaftlichen Teilhabe und der Identitätsbildung in postmigrantischen Gesellschaften.

BIBLIOGRPAHY:

1. Aydemir, Fatma; Yaghoobifarah, Hengameh: *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Ullstein fünf, Berlin: 2019.
2. Aydemir, Fatma: *Dschinns*. Carl Hanser Verlag, München: 2022.
3. Aydemir, Fatma: *Ellbogen*. Carl Hanser Verlag, München: 2017.
4. Bazyar, Shida: *Drei Kameradinnen*. Kiepenheuer & Witsch, Berlin: 2021.
5. Bazyar, Shida: *Nachts ist es leise in Teheran*. Kiepenheuer & Witsch, Berlin: 2016.
6. Kermani, Navid: *Einbruch der Wirklichkeit*. C.H. Beck, München: 2016.
7. Kermani, Navid: *Wer ist wir?*. C.H. Beck, München: 2018.
8. Kermani, Navid: *Zwischen Koran und Kafka*. C.H. Beck, München: 2016.
9. Abd-as-Samad, Hamid: *Schlacht der Identität*. dtv Verlag, München: 2021.
10. Abels, Heinz: *Identität*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
11. Ackermann, Irmgard; Weinrich, Harald: *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der „Ausländerliteratur“*. Piper, München: 1986.
12. Alexopoulou, Maria: *Deutschland und die Migration*. Reclam Verlag, Ditzingen: 2020.
13. Allemann-Ghionda, Cristina; Stanat, Petra; Göbel, Kerstin; Röhner, Charlotte: *Migration, Identität, Sprache und Bildungserfolg*. Beltz, Weinheim: 2010.
14. Amodeo, Immacolata; Horner, Heidrun (Hrsg.): *Literatur ohne Grenzen. Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland – Porträts und Positionen.* Helmer, Sulzbach: 2009.
15. Amodeo, Immacolata: *Die Heimat Babylon überfallen. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland.* Westdeutscher Verlag, Opladen: 1996.
16. Arens, Hiltrud: *Kulturelle Hybridität in der deutschen Migrantenliteratur der 1980er Jahre*. Stauffenburg, Tübingen: 2002.
17. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: *Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Beck, München: 2010.
18. Baader, Meike Sophia; Götte, Petra; Groppe, Carola: *Familientraditionen und Familienkulturen*. Theoretische Konzeptionen, historische und aktuelle Analysen. Springer, Wiesbaden: 2013.
19. Baltes-Löhr, Christel; Kory, Beata Petra; Sandor, Gabriela: *Auswanderung und Identität: Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*. Transcript Verlag, Bielefeld: 2019.
20. Baytekin, Binnaz: *Migration und kulturelle Diversität in der interkulturellen Kinder- und Jugendliteratur*. In: Toprak, Metin; Öztürk, Ali Osman (Hrsg.): *Migration und*

kulturelle Diversität. Tagungsbeiträge des XII. Internationalen Türkisch-Deutschen Kongresses. Peter Lang, Frankfurt am Main: 2015.
21. Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. Routledge, London: 1994.
22. Bohley, Peter: Identität: *Wie sie entsteht und warum der Mensch sie braucht*. Tectum, Marburg: 2016.
23. Boldt, Thea: *Multikulturalismus im Diskurs. Deutsche und europäische Identitätskonstruktionen im Hinblick auf die Zugehörigkeit muslimischer Migranten*. Transcript Verlag, Bielefeld: 2019.
24. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main:1982.
25. Butler, Judith: Gender Trouble: *Feminism and the Subversion of Identity.* Routledge, New York: 1990.
26. Chambers, Iain: *Migration, Kultur, Identität.* Stauffenburg, Tübingen: 1996.
27. Datta, Asit (Hrsg.): *Transkulturalität und Identität. Bildungsprozesse zwischen Ausschluss und Inklusion.* IKO, Frankfurt am Main: 2005.
28. Ette, Ottmar: *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens*. Springer Verlag, Berlin: 2010.
29. Foroutan, Naika: *Die postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Transcript Verlag, Bielefeld: 2019.
30. Foroutan, Naika: *Es wäre einmal deutsch*. Links Verlag, Berlin: 2023.
31. Friese, Heidrun: *Rassismus im Alltag. Theoretische und empirische Perspektiven nach Chemnitz.* Transcript Verlag, Bielefeld: 2019.
32. Gansel, Carsten; Joch, Markus; Wolting, Monika: *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: 2017.
33. Giddens, Anthony: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Campus Verlag, Frankfurt am Main: 1988.
34. Hall, Stuart: *Cultural Identity and Diaspora*, in: Jonathan Rutherford (Hrsg.), *Identity: Community, Culture, Difference*. Lawrence & Wishart, London: 1990.
35. Klaus J. Bade: *Migration in der deutschen Geschichte: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Beck, München: 2001.
36. Mecheril, Paul: *Migrationspädagogik*. Beltz, Weinheim 2010.
37. Rockwell, Geoffrey; Sinclair, Stéfan: Hermeneutica: *Computer-Assisted Interpretation in the Humanities*. MIT Press, Cambridge: 2016.
38. Rogobete, Roxana: *Deutschsprachige Migrantenliteratur. Chamissos Liste. Vergrößern und Verkleinern eines Gruppenporträts.* Verlag der Western University, Timișoara: 2019.
39. Shooman, Yasemin: *Das Wir und das Fremde: Islam in der medialen Konstruktion deutscher Identität,* in*: Deutschland – Ein Einwanderungsland?*, hrsg. von Klaus J. Bade, München: Beck, 2010.
40. Talpade Mohanty, Chandra: *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. In: Boundary 2, 1984, Bd. 12, Nr. 3. Duke University Press, Durham: 1984.
41. Utlu, Deniz: Poetiken des Übergangs: Literatur und Migration in Deutschland, Wallstein Verlag, Göttingen: 2020.
42. Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Fordham University Press, New York: 2012.
43. Bantoș, Ana: *Erinnerung in der Migrationsliteratur. Identität konstruieren und rekonstruieren*: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/72-81_4.pdf. (Zugriff: 19.08.2024)
44. Ehrmann-Herfort, Leopold: *Migration und Identität: Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2013:

https://perspectivia.net/publikationen/analecta_musicologica/49_migration. (Zugriff: 15.05.2024)
45. Meier-Braun, Karl-Heinz: *Phasen der Einwanderung nach 1945*. https://www.landeskunde-baden-wuerttemberg.de/phasen-der-einwanderung. (Zugriff: 14.05.2024)
46. Plan International Deutschland: Flucht und Migration einfach erklärt., https://www.plan.de/flucht-und-migration-einfach-rklaert.html?sc=IDQ25100. (Zugriff: 14.05.2024)
47. Preschl, Johannes: *Sprachnomaden – statt ja Migrationsliteratur: Literarische Entdeckungsreisen und transkulturelle Sachbearbeiter*. www.melusinapress.lu/read/zeitschrift-fur-interkulturelle-germanistik-8-jahrgang-2017-heft-2/section/1d8414de-f031-4aab-b55e-9c9041128a9a (Zugriff: 12.05.2024)

TRAVEL LITERATURE AND CONSUMING CULTURE

Laurenţiu Boşog
PhD Student, University of Craiova

Abstract: Before the end of the Napoleonic wars, travel was limited in Europe, especially to places considered bastions of culture such as Italy. To those who could travel in such a time, it became a sign of prestige and culture; a signifier of class. This paper seeks to understand how the growth in access to travel changed its status; as well as how the development of literature aimed towards the non-upper class traveller was perceived by the 19th Century Victorians.

Keywords: travel guide, class, Grand Tour, Murray, Victorian literature

THE PRESTIGE OF THE GRAND TOUR

In *Representations of Italy and Italians in British Fiction and Travel Writing*, author Sally Louise Collins points out how the resulting product of English writing during the Victorian era can only be understood as the result of a complex network of causes and factors where "one must look piecemeal to literature on travel-writing, literary modernism, Englishness and regionalism, […] imperialist-colonialist discourse […] and to pre-1900 periods such as Grand Tourism, Romanticism, the rise of mass tourism in the Victorian age[…]"[1].Travel has been on the forefront of cultural evolution since time Immemorial. Rome, for example, as the centre of cultural and religious life in the Christian world, saw pilgrims and the educated elites flock to it. The ubiquity of Latin as the language of both the Church and the upper classes gave an opportunity for many to grow and learn both spiritually and culturally.[2] Such cultured elites, the *literati,* were in turn responsible for the spread of the Renaissance into the rest of Europe; a fitting example being the translation work of Thomas Wyatt in the Elizabethan era.[3]

The Grand Tour is the ideal for of such an exchange. From its roots in the 18th century, its purpose was abundantly clear: to the scions of the great European powers, travel was the manner in which they would educate themselves. By travelling the continent, specifically areas of great historical and cultural importance, they would be exposed to the ways of art, politics and religion. The role of the Grand Tour can be thus considered twofold; for one it is an initiation, a journey of welcoming the prestigious heirs into the wider world of European society and politics, while also serving to strengthen political alliances. Such travel, in contrast to the relatively more equal pilgrimages, through its exclusivity gained an air of culture and refinement around it. Rome specifically becomes a focal point for such travel[4], its Roman legacy a beacon for those of the more Romantic inclination. The Classical world was their ideal and their dream; and many went in search for that specifically:

[1] Collins, L. S. (2006), *Representations of Italy and Italians in British Fiction and Travel Writing, 1900-1930*, Goldsmiths College, Univefsity of London (pp.3)
[2] Ascari, M. (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation*, Linguæ & -Rivista di lingue e culture moderne (pp.10.)
[3] Fox, M. (2011) The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta. (pp.41)
[4] Ascari, M. (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation*, Linguæ & -Rivista di lingue e culture moderne (pp.10.)

"Tourists concentrated on cities in the eighteenth century; they spent most of their time there […]. Individual tastes varied, but, in general there was a marked preference for modern over old architecture, for the classical over the Gothic."[5]

Italy's relationship with other European nations, specifically in our case England, would shift as time progressed. Napoleonic France had one thing in common with Victorian England, both viewing contemporary Italy as a rather poor receptacle for Rome's history and culture, its history and glory[6] and superimposed themselves over it. In *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, Pemble also highlight the synonymy Italy gained with the notion of "culture", an exception to the British view that other places were inferior to them in that regard.[7]

Thus we come to the crux of the issue. The treatment of culture as something to be consumed. The idea of cultural consumption might seem as a relatively new one for us, however it is still an idea that should be taken into consideration when discussion the ways in which various travellers interacted with outside spaces such as Italy. From a modern lens, we can look at Leuschner's 2019 article, *The Literature of Protest and the Consumption of Activism*. While the work itself centers around protest literature and depictions of activists and protestors in it; we do find an idea relevant to our topic in the words: "As consumers of media, we ingest a diet of words, which, in turn, influence the way we interpret events"[8].

The Victorians, in turn, consumed representations of Italy- more specifically of Italy's history and culture- not as pieces of a greater cultural whole. For The Grand Tourist, the whole of Italy was not to be taken into consideration or to be interacted with. It existed not as a living space, but as a means of personal development; to enrich the great literati and aristocrats of English society. In analysing the correspondence of Reverend Thomas Brand, Jeremy Black makes it plain how disconnected the view of modern Italy was from its historical background: "In short, Italians were unfit to inherit their Classical past, and it was reasonable, indeed necessary, for it to be appropriated by the 'civilised' British. […] The appreciation of the wonders of ancient, Renaissance and Baroque civilisations did not therefore lead to a positive appraisal of modern Italy."[9]

This notion was not limited to Italy either. When, during the Napoleonic occupation of the country, Italy's past and culture were claimed by expansionist French ideologues instead, seeing it as a mirror for France's evolution into a Republic[10]; Victorian England set its sights on what can only be considered 'the next best thing'; Greek history and culture:

"The British saw themselves as the inheritors of Periclean tradition, as the inheritors of the ideals of freedom, creativity, and democracy and hence as the inheritors of the great works of the Greeks themselves. The British at this time in many ways identified themselves as Greeks, more "Greek" than even the present inhibitors of that ancient land." [11]

---

[5] Black, J. (1996). *Italy and the Grand Tour: The British Experience in the Eighteenth Century*. Annali d'Italianistica 14 (pp. 534)

[6] Ogden, D. (1997). *The Architecture of Empire: "Oriental" Gothic and the Problem of British Identity in Ruskin's Venice*. Victorian Literature and Culture, 25(1), (pp.115)

[7] Pemble, John (1987). *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South.* New York: Clarendon Press, Oxford University Press. (pp. 60)

[8] Leuschner, E. (2019). The Literature of Protest and the Consumption of Activism. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, *52*(2) (pp.74)

[9] Black, J. (1996). *Italy and the Grand Tour: The British Experience in the Eighteenth Century*. Annali d'Italianistica 14 (pp. 538)

[10] Kumar, Krishan (2012). *Greece and Rome in the British Empire: Contrasting Role Models.* Journal of British Studies 51, no. 1 (pp.87)

[11] Casey, C. (2008), *Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old time: Britain, the Elgin Marbles, and Post-Revolutionary Hellenism*. Foundations 3

Travel, thus becomes a tool for exploring one's identity, as it stands at an intersection of many such defining aspects, be they class, gender or nationality.[12]One would argue that the past is easier to consume in such a manner. The Grand Tourist could care little for whatever issues Italians were suffering during the 18th century; their real purpose was to engorge themselves upon the suffering people's past and history for their own enrichment; as Black continues to note:

"The tourist experience became one in which awe and interest was focused upon Italy past and not developments in contemporary Italy."[13]

This tendency to idealize and romanticise a past version of the Mediterranean world would carry later into British fiction. Collins also notes how fictional depictions of Southern Europe- especially Italy- gain a pastoral, 'pure' image, to contrast it with the more industrialised England of the early 20th century:

"Italy itself - in its manifestation as a Mediterranean island - in all three novels is a space of rural, sunlit, vine-clad beauty, of idyllic villas and wide views, enjoyed by educated British people. In its pre-industrial, pastoral innocence it recalls at every turn Greek and Roman civilizations, whose literature and mythology pervade the texts."[14]

CLASS AND ACCESSIBILITY OF TRAVEL

Irving Krauss identifies four core concepts of class and highlighting how the discourse makes use of the concepts of '*social stratification'* and '*social class'*. He continues by noting that these ideas are more often than not viewed as interchangeable; suggesting instead that one should view concept of social stratification as descriptive one; all while assigning an analytic role to the idea of social class.[15] R.S. Neale also takes a similar approach to the differentiation between class and social stratification. Thus we understand them by defining: "social stratification as being measured by objective, measurable, and largely economic criteria, such as source and size of income" […].[16]Conversely, "social classes are conflict groups […] objectively identified, at least in part, by setting out the authority structure of associations."[17] As mentioned before, The Grand Tour was unlike the pilgrimages of previous ages. It was an activity reserved for those of importance within European high society; the learned and the wealthy. Thus, we might say that travel in pre-industrial times was reserved for those who belonged to a certain intersection of society; belonging to both a social strata with the disposable income and leisure time to travel, as well as the social class that has enough social clout to be associated with the particular structures of power. To have access to leisure, to travel, becomes by extension an access to the ability to consume culture; as well as determining one's place in the social stratification of Victorian England. As a result of puritan values of work and work ethics, Victorian class hierarchies are created in such a way that even free time played a role in maintaining the social order:

"[…] the Victorians were primarily political animals eager to seize (or retain) and wield power; or they were crusading, serious-minded participants in movements for political, ideological, or humanitarian ends. Playful they were not."[18]

---

[12] Gilroy, A. (2000), *Romantic Geographies: Discourse of Travel 1775–1844*, Manchester: Manchester University Press. (pp.3)

[13] Black, J. (1996). *Italy and the Grand Tour: The British Experience in the Eighteenth Century*. Annali d'Italianistica 14 (pp. 540)

[14] Collins, L. S. (2006), *Representations of Italy and Italians in British Fiction and Travel Writing, 1900-1930*, Goldsmiths College, Univefsity of London (pp.30)

[15] Krauss, I. (1967). *Some Perspectives on Social Stratification and Social Class. The Sociological Review*, 15(2), 129–140

[16] Neale, R. S. *Class and Class-Consciousness in Early Nineteenth-Century England: Three Classes or Five?* Victorian Studies 12, no. 1 (1968). (pp.9)

[17] Ibid. (pp.10)

[18] Baker, W. J. (1979). The Leisure Revolution in Victorian England: A Review of Recent Literature. Journal of Sport History, 6(3). (pp.77)

This also applies to the creation of hierarchies both within and without Victorian society. Inside of it, class stratification means different groups interact differently with the idea of leisure- and by extension travel. Thus these people would also be relegated to figures of authority on matters regarding foreign cultures. As Baker identifies, for the upper class, such free time existed as an expression of their class and status:

"Their privileged position admittedly entailed responsibilities, not the least of which was in local and national politics. But even the political activity of the aristocracy was more play than work, more given to clubbish conviviality than to laborious chores. Leisure was their birthright. […]The Victorian aristocracy was not, of course, inflexibly fixed in their traditional patterns of wealth, status, and leisure."[19]

The purpose of travel, for the upper class traveller, is thus multifaceted. They can use their position in the social hierarchy and access to travel in order to reinforce notions of cultural and religious nature such as stereotypes and national identities.[20]As seen in Black's analysis of……This in turn reinforces their own position back home as figures of authority, allowing them to back up the social hierarchy's stratification.

This is especially true with regards to the middle class of Victorian society, where hierarchisation and strict stratification was tantamount to maintaining a sense of social order. Neale notes how, for example, those who belonged to the middle class of Victorian society would manifest a sense of unease in regards to their position within the hierarchy; thus dividing the middle class itself further; hierarchies within hierarchies, all with the purpose of maintaining the greater one. For example, the lesser professionals would have found themselves as separate from the petit bourgeoisie; however both subclasses expressing similar ambitions with regards of status and wealth. Therefore, their class identity was formed both in relation to those outside of their social sphere, as well as to others like themselves; distinguishing themselves by adopting the same authority and position as the older gentry and great industrialists [21]. The process was not without downsides, however; as other anxieties in turn manifested, such as within the petit bourgeoisie, whose members feared a decline in social status due to a lack of connections of wealth.[22]

The Victorian middle class served as gatekeepers to social mobility; be it out of fear of social decline or otherwise, it represented a great stopper, even to themselves; as also mirroring Victorian relationships with other cultures by constructing its identity through exclusion:
"Holding them down therefore was socially necessary. However, the justification for doing so depended on a construction of the middle class as essentially different in nature. As usual with the coding of cultural values, the principle of the defining 'other' operates to imply illogically that, because the working class are weak, irrational and animal, the middle classes are not."[23]

All of this compounds into a simple notion: travel was the domain of the upper classes through virtue of exclusion. However, despite being participants to the process of exclusion, the middle class Victorians were often among the greatest appreciators of travel literature. Because of this, the middle class found itself at a crossroads; both desiring the greater access to leisure that the upper classes had while also upholding the rigid Protestant work ideals that prevented them from gaining this access. However, this all would change once industrialisation made travel more accessible and the issue of Napoleon faded into Europe's past.

---

[19] Idem.
[20] Ascari, Maurizio (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation*, Linguæ & -Rivista di lingue e culture moderne (pp. 9)
[21] Neale, R. S. *Class and Class-Consciousness in Early Nineteenth-Century England: Three Classes or Five?* Victorian Studies 12, no. 1 (1968). (pp.14)
[22] Idem.
[23] Ingham, P. (1996), *The Language of Gender and Class*. Transformation in the Victorian Novel, Routledge. (pp.21)

POPULARISATION AND CONSUMPTION

We can define travel as a transformative act, that is true, but as we drift further into the talk of exclusion- both cultural and social- it becomes clear that it can be changed by travellers into adopting an exclusionary aspect instead; he who has access to the means and time required to travel not only can, but also will forms a one-sided relationship with the space they travel to; only taking and never giving anything what could have once be seen as an exchange.

Once Europe started to relatively settle down and the Industrial Revolution meant it was not only easier, but safer to travel, the middle class Victorians found themselves quick to jump boat- or ship in many cases- to the mainland and enjoy the fruits of leisure. This leisure time that the middle class could now access existed both in contrast to that of the upper and lower classes. They frowned upon the public displays of leisure of those below them, seeing it as a moral duty to control their expression, both to maintain an allure of civility and to stabilize the social order:

"Plebeian amusements served as a safety valve for personal and social hostili- ties; they also fostered a sense of rural cohesion between the masters and the masses, and thus were a form of paternalistic social control."[24]

The way in which the middle class aligned itself with the upper class, instead, was through consumption. If the upper classes consumed foreign cultures through travel to place the British identity as closer to the ancient cultures –ie Classical Greece or the Roman Empire- the middle class then replicates this behaviour in their consumption of travel literature as well. The middle class tourist is the new creature of the Industrial Revolution, one who seeks peerage with the upper class traveller through the shared act of travel:

"The irritations of organising leisure to a precise schedule no doubt in large part remained, but specialised travel services took some of the strain off the vacationer, and the redoubtable hotels built for the first- class railway tourist protected him and his family from contact with undesirables […]"[25]

Mass tourism represents one of the greatest breakthroughs of the late 19th century, leading to the rise of veritable industries centred around catering to the needs and wants of the middle class traveller. For the petty industrialist or middle class doctors, travel became more and more about perfecting the experience. In this field, innovators like Cook opened large swathes of land for prospective tourists, as well as bringing in more affordable means through which the growing European middle class could access travel while also caring for their wallets; such as the hotel coupon.[26] This ease of access spilled into the literary world, where travel literature evolved from recollections and recounts of personal voyages into a more consumer friendly form: the travel guide.

The travel guide presented a commodification of not just travel literature, but of travel itself. Its advent made accessing new lands so easy, it allowed the middle class to enjoy the relative consumption and experiencing of travel from the comforts of their homes, giving rise to the "armchair tourist". The travel guide occupies a double space, it is both art and tool; a curated performance that the author uses to shape and guide the reader's experience. Editors of works such as the infamous Murray guides intentionally targeted such an audience with their works[27], working hand in hand with the reader to direct and develop their gaze towards what should be considered worthy of consumption:

---

[24] Baker, W. J. (1979). The Leisure Revolution in Victorian England: A Review of Recent Literature. Journal of Sport History, 6(3). (pp.80)

[25] Bailey, P. (1977). A Mingled Mass of Perfectly Legitimate Pleasures: The Victorian Middle Class and the Problem of Leisure. *Victorian Studies*, *21*(1). (pp. 24)

[26] Hunter, F. R. (2003). The Thomas Cook Archive For The Study of Tourism in North Africa and The Middle East. *Middle East Studies Association Bulletin*, *36*(2). (pp.157)

[27] McNees, E. (2007). Reluctant Source: Murray's Handbooks And "Pictures From Italy." *Dickens Quarterly*, *24*(4). (pp.217)

"Domestic representations of foreign places are agents that deem what the tourist sees and how the tourist moves that foreign space. The tourist gaze is a theoretical framework intended to show this pattern."[28]

The middle class Victorian's experience with travel becomes so standardised, so automated that one does not even need to leave their house for it. And when they do, everything is already predetermined; from the travel schedule of the train and boats, to the daily itineraries created around the hotel meal hours. Even the experience of travel itself becomes curated by the hand of the guide authors; the one responsible for curating the landscapes and historical sights tourist is exposed to. The hand of the author exists as the tour guide, selecting and curating what the reader is exposed to; actively robbing the traveller of their own opportunity for expression:

"Functionality and convenience have become the primary goals of the guidebook, now geared to tourists who have less time and patience for impressionistic musings or editorial opinions. The later guidebooks omit profuse quotations from writers and historians and instead offer a brief bibliography of useful sources should one wish or have the leisure time to read further."[29]

Another negative side effect was the further separation between the space in which travel took place and the people that occupied it. With the travel guide appeared a reduction in the need for human interaction with the locals, relying more on the written word than on human aid. We see this in the case of Victorian travellers to Italy; where the local Italians were relegated to the roles of "background characters, who never took on the role of interlocutors with the traveller"[30].

Meanwhile, the upper classes did not see eye to eye with this transformation of travel and travel literature. Indeed, while both social classes had similar approaches to travel- consumer based and tending to ignore or mistreat the local inhabitants in favour of their own enjoyment- the casual, automated and impersonal approach of the middle class was not well received by those above them in the social hierarchy of Victorian England. While the middle class was both taking the approaches to travel of the aristocracy and expanding on them, this resulted in said upper class viewing them as "lessening" the act through their approach:
"Elements of travel style are often adopted by social groups other than those in which they originated. Their drift may be either up or down the social hierarchy as well as between ethnic or national groups. Middle- class appropriation of the aristocratic Grand Tour during the 18th century and the subsequent democratization of tourism are well-chronicled (and sometimes lamented) examples of downward mobility." [31]

Again we see the delineation of class determining the value of something. By becoming more accessible, the value of travel is lessened. Instead of aiding in the careful separation of Victorian society, the ease of access of the middle class and the popularity of the "lesser" literature that is the travel guide is seen as a degradation, a fall from a much nobler, original purpose.

CONCLUSION

It should be obvious by now that the Victorian desire to delineate and place everything into neatly arranged boxes would seep into their approach to travel as well. While originally travel might have served as a means of cultural exchange, it was used by the British aristocracy in order to enrich themselves – both culturally and literally in many cases- and to create clear

[28] Slater, P. (20015). Tourism, Perception and Genre: Imagining and re-imagining Venice in Victorian Travel Literature. eSharp 23, *Myth and Nation.* (pp.4)
[29] McNees, E. (2007). Reluctant Source: Murray's Handbooks And "Pictures From Italy." *Dickens Quarterly*, *24*(4). (pp.217)
[30] Cubeta, Germana (2002), *Dickens and the Italians in "Pictures from Italy",* Palgrave Macmillan. (pp.16)
[31] Adler, J. (1989). Travel as Performed Art. *American Journal of Sociology*, *94*(6). (pp.1379)

lines of distinction between them and other cultures; the act of consumption, of history as well as of culture, took over the transformative one. The advent of the democratisation of travel and the creation of the travel literature of the middle class meant a broader audience could engage in such an act, although it seen as a moment of regress once travel lost some of its exclusivity.

Despite the middle class holding the same beliefs and approaches in their consumption centred travel, the ways in which they affected it- the creation of new industries in the form of mass tourism and a new literature aimed towards an easier, more approachable read- led to the upper classes seeing not the commonalities between both approaches, but the differences; differences perceived as lesser and degrading what once was an act reserve for those of "proper" breeding and culture.

BIBLIOGRAPHY:

1. Adler, J. (1989). Travel as Performed Art. *American Journal of Sociology*, *94*(6), 1366–1391. <http://www.jstor.org/stable/2780963>
2. Ascari, M. (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation*, Linguæ & -Rivista di lingue e culture moderne <https://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/859/711 >
3. Bailey, P. (1977). A Mingled Mass of Perfectly Legitimate Pleasures: The Victorian Middle Class and the Problem of Leisure. *Victorian Studies*, *21*(1), 7–28. <http://www.jstor.org/stable/3825932>
4. Baker, W. J. (1979). The Leisure Revolution in Victorian England: A Review of Recent Literature. *Journal of Sport History*, *6*(3), 76–87. <http://www.jstor.org/stable/43609011>
5. Black, J. (1996). *Italy and the Grand Tour: The British Experience in the Eighteenth Century*. Annali d'Italianistica 14 < https://www.jstor.org/stable/24007464 >
6. Casey, C. (2008), *Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old time: Britain, the Elgin Marbles, and Post-Revolutionary Hellenism*. Foundations 3 (1)
7. Collins, L. S. (2006), *Representations of Italy and Italians in British Fiction and Travel Writing, 1900-1930*, Goldsmiths College, Univefsity of London <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/16851/1/ECL_thesis_Collins2006.pdf >
8. Cubeta, Germana (2002), *Dickens and the Italians in "Pictures from Italy",* Palgrave Macmillan.
9. Fox, M. (2011) *The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature*, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta.
10. Gilroy, A. (2000), *Romantic Geographies: Discourse of Travel 1775–1844*, Manchester: Manchester University Press.
11. Hunter, F. R. (2003). The Thomas Cook Archive For The Study of Tourism in North Africa and The Middle East. *Middle East Studies Association Bulletin*, *36*(2), 157–164. <http://www.jstor.org/stable/23062746>
12. Ingham, P. (1996), *The Language of Gender and Class.* Transformation in the Victorian Novel, Routledge.
13. Kumar, Krishan (2012). *Greece and Rome in the British Empire: Contrasting Role Models.* Journal of British Studies 51, no. 1 < http://www.jstor.org/stable/23265259 >
14. Krauss, I. (1967). *Some Perspectives on Social Stratification and Social Class*. The Sociological Review, 15(2), 129–140. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1967.tb01273.x >
15. Leuschner, E. (2019). The Literature of Protest and the Consumption of Activism. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, *52*(2), 71–94.

<http://www.jstor.org/stable/45400731 >
16. McNees, E. (2007). Reluctant Source: Murray's Handbooks And "Pictures From Italy." *Dickens Quarterly*, *24*(4), 211–229. <http://www.jstor.org/stable/45292620 >
17. Neale, R. S. (1968). Class and Class-Consciousness in Early Nineteenth-Century England: Three Classes or Five? *Victorian Studies* 12, no. 1, 5–32. <http://www.jstor.org/stable/3826429 >
18. Ogden, D. (1997). The Architecture of Empire: "Oriental" Gothic and the Problem of British Identity in Ruskin's Venice. *Victorian Literature and Culture*, *25*(1), 109–120. <http://www.jstor.org/stable/25058376 >
19. Pemble, J. (1987). *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South.* New York: Clarendon Press, Oxford University Press
20. Slater, P. (20015). Tourism, Perception and Genre: Imagining and re-imagining Venice in Victorian Travel Literature. eSharp 23, *Myth and Nation.* < https://www.gla.ac.uk/research/az/esharp/esharp/23spring2015-mythandnation/ >

AN INTRODUCTION TO THE CULTURAL FRAME OF THE ROMANIAN 19TH CENTURY

Melania Mariana Bartoş (Chiuzboian)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: The Romanian 19th century is under the auspices of an empire composed of the beauty of nature and the charm it triggers in the eyes of the beholder. The result is the artistic creation itself. While the concept of modernity circulates in the West, our country also knows a strong transformation oriented towards individual sensitivity. In this context, a new change of perspective on Romanian literature takes shape.

Keywords: asethetics, romance, travel, emotion, synchronism.

Secolul al XIX -lea marchează, în literatura română, o perioadă de cristalizare identitară, în care cultura națională se constituie în raport direct cu transformările socio-politice ale epocii. Literatura nu doar reflectă, ci și modelează discursul identitar, fiind totodată un vehicul al ideologiilor naționale și al modernizării. În acest context, rama culturală a secolului al XIX -lea este un sistem de referință complex, alcătuit din teme, valori și tipologii care configurează atât formele estetice, cât și funcțiile sociale ale literaturii.

Această epocă este marcată de mișcările de emancipare națională, de Revoluția de la 1848, de Unirea Principatelor și, mai târziu, de proclamarea independenței. Toate aceste evenimente au generat un cadru ideologic favorabil cultivării spiritului național și al unei literaturi *angajate*. Literatura devine astfel un instrument de conștiință națională, iar scriitorul, un educator al poporului. Astfel „este apreciată opera inspirată din istoria, folclorul sau realitățile noastre și al cărei veșmânt verbal reprezintă un model de limbă românească."[1].

În construcția identității naționale, un rol esențial l-a avut modelul romantic ce pătrunde în spațiul românesc prin intermediul traducerilor și al influenței franceze, dar care capătă o influență autohtonă prin interesul pentru trecutul istoric, folclor și specificul național. Autori precum Vasile Alecsandri sau Mihail Kogălniceanu promovează o literatură cu funcție pedagogică și patriotică, în care miturile fondatoare, figura haiducului sau simbolistica naturii contribuie la întărirea unui imaginar național.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX -lea, apar semnele unei schimbări de paradigmă odată cu fondarea societății *Junimea*. Titu Maiorescu propune criterii de evaluare estetică și respinge formele fără fond. Această mișcare nu anulează însă funcția ideologică a literaturii, ci o redefinește printr-o nouă exigență culturală. Este momentul în care literatura română se apropie de exigențele modernității europene, fără a renunța complet la dimensiunea identitară. Personajele emblematice ale epocii precum: domnitorul, țăranul, cărturarul sunt proiecții ale unei societăți aflate în tranziție. Mitologia ruralului și idealizarea trecutului istoric se suprapun peste o realitate în care urbanizarea și influențele occidentale se intensifică. Spațiul rural coexistă cu orașul în devenire, într-un context literar tensionat cu oscilații între tradiție și modernizare.

Rama culturală a secolului al XIX -lea românesc se conturează ca o rețea de teme și idei aflate în permanent dialog cu realitatea istorică, așa cum afirmă Roman Ingarden în lucrarea *Studii de estetică*: „Percepția estetică a unei opere de artă în genere, și din anumite

[1] Leonida Maniu, *Între estetică şi critică literară,* Iași: Editura Universitas XXI, 2001, p. 66.

considerente în și mai mare măsură a unei opere de artă literară este prin natura ei limitată și în consecință într-o anumită măsură unilaterală."[2]. Literatura epocii se conturează ca un spațiu de conștiință identitară, de mediere între tradiție și modernitate, între mit și istorie, iar analiza acestei rame culturale oferă o cheie de lectură pentru înțelegerea nu doar a operelor literare, ci și a formării mentalului colectiv românesc. Conceptul de *ramă culturală* are la bază un ansamblu de repere valorice, mituri fondatoare, modele estetice și forme instituționale care definesc această epocă. Prin raportare la secolul al XIX -lea românesc, această noțiune este profund marcată de proiectul modern al construcției naționale, în relație directă cu transformările istorico-politice și aspirațiile spre sincronizarea cu Occidentul. Literatura acestei epoci, în deosebi prin poezia romantică și prin proza realistă, nu doar reflectă, ci și contribuie activ la formarea unei imagini colective despre națiune, teritoriu și spiritul românesc.

După 1821 și în special după 1848, ideea de națiune capătă o centralitate tot mai mare în discursul politic și artistic. Literatura devine un instrument de formare a conștiinței naționale. Prin poezie, nuvelă, baladă sau roman istoric, scriitorii cultivă teme identitare: originea comună, limba, tradițiile, spațiul geografic mitizat. Astfel, apare o literatură cu funcție formativă și militantă, care se adresează atât elitelor, cât și poporului, prin traduceri, reviste și spectacole.

Instituții culturale precum *Societatea Filarmonică, Asociația Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român* (ASTRA) sau *Junimea* în Moldova devin actori centrali ai ramei culturale. Ele promovează o viziune coerentă asupra literaturii ca parte dintr-un proiect civilizațional. *Junimea*, în special, impune un model estetic mai exigent, care începe să diferențieze literatura de simpla propagandă patriotică. Romantismul, în varianta sa autohtonă, oferă cadrul ideal pentru articularea unei memorii colective. Se afirmă mituri precum: originea daco-romană, pădurea și muntele ca spații identitare, eroul popular aflat în ipostaza haiducului, a păstorului sau chiar a domnitorului, mama, casa părintească și, totodată, satul. Atfel de teme își află circulația de la Alecsandri la Bolintineanu, de la Bălcescu la Eminescu, devenind elemente canonice ale educației naționale. Codrul depășește astfel sfera naturii, devenind o metaforă a continuității și a rezistenței.

Una dintre cele mai pregnante tensiuni ale ramei culturale a secolului XIX este cunoscuta teorie maioresciană a *formelor fără fond* concretizată prin împrumutul unor modele occidentale fără a avea o bază reală, autohtonă. Literatura reflectă această situație prin opoziții tematice și simbolice precum: sat - oraș, tradiție – modernitate, natural – artificial etc. În acest context, natura devine un simbol al fondului originar, în timp ce mediul urban este adesea perceput drept un semn al formei goale. Pe fondul transformărilor sociale și al apariției presei, literaturii i se atribuie un rol tot mai complex: formativ, educativ, estetic și chiar politic. Încep să apară genuri moderne, precum romanul realist sau nuvela psihologică, reviste culturale, polemici și traduceri care duc la profesionalizarea literaturii. În acest punct, rama culturală devine tot mai dinamică, iar literatura începe să nu mai fie doar un instrument al națiunii, ci și un spațiu de interogație a acesteia.

Această ramă culturală, dinamică și stratificată, constituie solul fertil din care iau naștere atât valorile literare canonice, cât și mitologiile naționale ce vor modela mentalul colectiv până în secolul XX. Tranziția de la literatura naționalistă romantică la forme mai diverse, mai critice și mai adaptate realității sociale și politice moderne, are ca fundament un dublu proces: pe de o parte, construirea unui imaginar național pe fundamente romantice, iar pe de altă parte, deschiderea spre modernitate, fenomen care impune o schimbare radicală în felul în care literatura este înțeleasă, scrisă și percepută. Modernizarea literaturii române implică nu doar o schimbare de formă, dar și o schimbare de fond, influențată de transformările politice, sociale și culturale din perioada respectivă.

[2] Roman Ingarden, *Studii de estetică*, București: Editura UNIVERS, 1978, pp. 66–67.

În prima jumătate a secolului al XIX -lea, literatura română este predominant romantică, cu accent pe mitologia națională, natura simbolică și idealizarea trecutului: „creatorul romantic nu se consideră un geniu primordial, autor al unui model etern și inegalabile de artă, ci un urmaș contestatar, animat de o conștiință modernă și profesând o nouă literatură”[3]. Autori precum Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri sau George Coșbuc creează opere cu o profundă încărcătură națională și mitologică. Totuși, începând cu a doua jumătate a secolului, literatura română începe să împrumute forme și teme din literatura occidentală, în special din realismul francez și din curentele social-politice ale vremii.

Una dintre cele mai semnificative schimbări este introducerea romanului realist și a nuvelei psihologice, genuri care au fost aproape în perioada romantică. Aceasta se datorează, în mare parte, influenței autorilor francezi și ruși, dar și contextului social din România, unde urbanizarea și dezvoltarea societății de tip burghez aduc noi teme și noi perspective asupra realității. Ion Luca Caragiale și Ioan Slavici devin pionierii realismului românesc. În cadrul nuvelei psihologice *Moara cu noroc*, Slavici reflectă complexitatea internă a personajelor și relațiile sociale din cadrul comunității rurale prin abandonarea idealizării de tip romantic a naturii și a trecutului. De asemenea, Ion Luca Caragiale prin operele sale, precum *O noapte furtunoasă* sau *D-ale carnavalului*, critică moravurile societății burgheze românești, aducând în prim-plan o lume urbană haotică și coruptă, în care construcțiile sociale sunt supuse ridiculizării.

Un alt aspect esențial al modernizării literaturii române este trecerea de la o literatură amatoristă, de vocație naționalistă, la o literatură profesională. Încep să apară instituții culturale și reviste literare care se ocupă de promovarea literaturii, iar autorii devin din ce în ce mai conștienți de rolul lor social și estetic. În paralel cu dezvoltarea unui public cititor din ce în ce mai educat, literatura se diversifică nu doar ca genuri și teme, dar și ca formă stilistică și tehnică. Binecunoscuta publicație *Dacia literară* și nu numai devin canale esențiale pentru schimbul intelectual și pentru conturarea unui discurs literar modern. Revistele literare sunt locuri de întâlnire a ideilor progresiste, a unor concepte estetice și politice noi, precum și de contestare a convențiilor tradiționale.

Modernizarea literaturii române este indisolubil legată de schimbările politice și sociale din perioada respectivă. După 1848, în România începe un proces de consolidare a unui stat unitar, iar mișcările revoluționare din acest an au un impac major asupra literaturii, care devine tot mai angajată din punct de vedere politic. Marea Unire de la 1859, adoptarea legilor agrare și formarea statului național român constituie fundamentele unei noi etape în care autorii români încep să abordeze teme precum: drepturile omului, condițiile de muncă ale țăranilor, justiția socială și emanciparea femeilor. În paralel, Europa trăiește o serie de transformări ideologice și culturale, de la raționalismul iluminist, la socialismul și liberalismul secolului XIX care influențează gândirea critică românească. Scriitori precum Titu Maiorescu și Vasile Alecsandri integrează ideile iluministe și liberale în scrierile lor, încurajând dezvoltarea unui spirit critic și educațional. De asemenea, Ion Luca Caragiale este un excelent observator al schimbărilor sociale, evidențiind contradicțiile dintre vechile tradiții și noile structuri ale societății moderne. Romanul, în concepție romantică, „rezidă în fixarea a trei serii de gânduri într-un singur obiect: seria gândurilor proprii, seria gândurilor aparținând altuia și seria gândurilor atribuite altcuiva”[4].

Pe măsură ce literatura se îndreaptă către forme mai moderne și mai critice, apare o dilemă cu privire la modul în care se reconciliază idealurile naționale ale acestui secol cu noile norme ale modernității, în mod deosebit în literatura română, și autenticitatea tradiției în fața unei modernizări profunde. Un exemplu semnificativ în acest sens este însuși marele clasic Mihai Eminescu, care, în ciuda faptului că a fost un mare poet romantic, a fost și un gânditor

[3] Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea,* București: Editura Univers, 1977, p. 26.
[4] *Ibidem*, p. 43.

profund preocupat de modernizare, de evoluția societății românești și de impactul noilor ideologii asupra identității naționale. În operele sale, natura, trecutul mitologic și folcloric sunt adesea puse în dialog cu concepte moderne despre identitate, cosmopolism și destinul umanității. „Adecvarea reprezintă [...] un echilibru greu de atins în atmonsfera de febrile căutări care caracterizează geneza secolului al XIX -lea și a stilui său romanesc.”[5]

Debutul acestui secol aduce cu sine tratarea evenimentelor din realitatea vieții zilnice „printr-o sensibilitate și cu mijloacele unei arte contemporane”[6]. Patru dintre cei mai influenți scriitori ai acestei perioade sunt: Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici și Vasile Alecsandri. Fiecare dintre aceștia au contribuit la formarea unei literaturi române moderne, cu teme și stiluri diferite, dar interconectate prin contextul istoric și cultural al epocii.

Cel dintâi, Mihai Eminescu, este considerat cel mai mare poet al literaturii române, fiind un simbol al romantismului național. Opera sa este marcată de o profundă viziune filosofică, un melancolic idealism romantic și o căutare continuă a sensului existenței și al destinului național. Acesta îmbină idealizarea naturii cu reflecții asupra istoriei, mitologiei și destinului poporului român. Lucrările sale depășesc granițele literaturii naționale, având un caracter universal, filosofic. Poetul plasează natura și mitologia românească în centrul operei sale și le reinterpretează dintr-o perspectivă cosmologică și filosofică. În același timp, Eminescu rămâne un poet al contradicțiilor: idealismul său romantic se confruntă cu un pesimism profund legat de condiția umană și istorică. La nivelul stilului, marele clasic se distinge prin utilizarea unui limbaj poetic complex, bogat în imagini și simboluri, ce reflectă o înțelegere profundă a mitologiilor europene și orientale. El a combinat tehnici ale poeziei romantice cu elemente de lirism filosofic, reînnoind limba română literară și facând-o capabilă să exprime nu doar sentimente personale, ci și teme universale. Schimbarea pe care acesta o aduce începe de la integrarea lirismului romantic în literatura națională și se continuă cu propunerea unei viziuni asupra națiunii, ca entitate istorică și culturală. Poezia sa a avut un impact profund asupra literaturii române, fiind sursă de inspirație pentru scriitorii din perioada interbelică și chiar pentru cei din secolul XX.

Ion Luca Caragiale este un autor fundamental pentru înțelegerea literaturii române moderne, iar comediile sale rămân un pilon esențial al dramaturgiei românești. Caragiale este cunoscut pentru *spiritul său critic* față de societatea românească a vremii, în special față de viața politică, moralitatea burgheză și corupția socială. Caragiale explorează aspectele ridicole ale societății românești, punând în lumină defectele clasei politice și ale burgheziei. El critică ipocrizia, superficialitatea, conflictele de interese și amatorismul politic. De asemenea, în piesele sale se regăsesc elemente de tragism ascuns în comedie, o reflectare a absurdului și al destinului uman. Maestru al dialogului și al caricaturii, Caragiale combină realismul cu umorul subtil. Folosirea dialectului, a expresiilor populare și a unor personaje tipologice (politicieni, funcționari, bărbați și femei de moralitate îndoielnică) fac ca operele sale să devină nu numai comedii de situație, ci și analize sociale acide. El reînnoiește teatrul românesc prin dramaturgie realistă, în care nu există un bine sau rău idealizat, ci, mai degrabă, un sistem social plin de opoziții. Fiind o figură centrală în dezvoltarea realismului și a teatrului modern românesc, este personalitatea care a adus o schimbare esențială în dramaturgia română. Comediile sale rămân și astăzi extrem de relevante pentru că pun în evidență contradicțiile sociale și politice, fiind un model de analiză a societății.

Ioan Slavici este autorul central în proza realistă română, un scriitor care a explorat relațiile umane și moralitatea într-un context social strict definit. Opera sa cuprinde atât proză scurtă, cât și romane care ilustrează complexitatea vieții rurale, dar și viața orașului. Slavici este cel mai cunoscut pentru nuvela *Moara cu noroc*, o lucrare care examinează natura umană și conflictele interioare prin intermediul unui personaj central, Ghiță, care devine victima

[5] *Ibidem*, p. 57.
[6] Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. II, București: Editura Saeculum, 2002, p. 128.

lăcomiei și a corupției. De asemenea, în romanele sale, autorul portretizează o societate în tranziție, dominată de contrastele dintre vechile valori tradiționale și influențele modernității. Aceste lucrări rămân relevante pentru înțelegerea dinamicii sociale și psihologice ale oamenilor din lumea rurală românească. Limbajul pe care acest autor în utilizează în scrierile sale este unul simplu și direct, iar poveștile sunt construite pe un echilibru între dialog și descriere, ceea ce permite o înțelegere profundă a psihologiei personajelor. Realismul său este definit de analiza minuțioasă a caracterelor, iar scriitura sa reflectă o profundă moralitate, adesea orientată spre idealul corectitudinii și al dreptății. Slavici a fost un inovator în proza română, fiind un precursor al realismului social, iar influența sa poate fi observată și la scriitori precum Liviu Rebreanu sau Marin Preda. Opera sa, în ansamblu, portretizează în mod realist viața rurală și conflictele sociale din perioada respectivă.

Vasile Alecsandri este un alt mare autor romantic, dar și un precursor al modernizării literaturii naționale. Acesta este cunoscut pentru lucrările sale poetice, pentru poeziile populare, dar și pentru contribuțiile sale la dezvoltarea teatrului românesc. Poetul subliniază în mod constant legătura adâncă între natura românească și națiune. În lucrările sale, natura este un simbol al identității și al tradițiilor, iar în poeziile sale se regăsec teme legate de dorul de țară, iubirea de neam și legătura cu istoria. În proza sa și în dramaturgie, Alecsandri reînvie figura țăranului român punând în valoare viața rurală și valorile acesteia. Acest poet al formelor este recunoscut pentru muzicalitatea formelor sale și pentru lirismul caracteristic romanticilor. Prin poeziile și piesele sale de teatru a influențat dezvoltarea unei dramaturgii românești moderne contribuind decisiv la formarea unei conștiințe naționale. În calitate de politician și scriitor, el a fost o figură proeminentă în consolidarea unei literaturi de stat ce devine un mijloc de educație națională.

Cei patru scriitori voloroși ai literaturii române din secolul XIX, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici și Vasile Alcsandri, au fost nu doar purtători ai idealurilor naționale, dar și critici ai vremurilor lor. Prin operele lor, aceștia au contribuit la formarea unei literaturi autentice, care reflectă atât realitățile politice și sociale ale epocii, cât și aspirațiile unei națiuni aflate în plin proces de modernizare. Impactul lor asupra literaturii române este nemăsurat și continuă să influențeze scriitorii contemporani. Astfel, secolul XIX românesc este o perioadă de tranziție și redefinire continuă, în care literatura, mai ales prin adaptarea sa la noile realități sociale și politice, răspunde nevoii de modernizare a națiunii. De la romantismul naționalist la realismul critic și, mai târziu, la modernismul începuturilor secolului XX, literatura română joacă un rol central în formarea unei conștiințe naționale, dar și în reacția față de provocările civilizației moderne. Pe măsură ce autorii se îndepărtează de modelele tradiționale, literatura română începe să se definească printr-o complexitate mai mare a tematiocii, o diversificare a formelor și o deschidere către valorile și preocupările contemporane ale lumii europene.

BIBLIOGRAPHY:

1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.
2. Drimba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. II, București: Editura Saeculum, 2002.
3. Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, București: Editura UNIVERS, 1978.
4. Maniu, Leonida, *Între estetică şi critică literară,* Iași: Editura Universitas XXI, 2001.
5. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române,* București: Editura Paralela 45, 2008.
6. Olteanu, Tudor, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea,* București:

Editura Univers, 1977.
7. Papu, Eugen, Romantismul românesc, București: Editura pentru Literatură, 1969.
8. Ștefănescu, Bogdan, Postcolonialism/Postcommunism: Siblings of Subalternity, București: Editura Universității din București, 2011.
9. Zamfirescu, Duiliu, *Viața la țară*, București: Editura Minerva, 1971.
10. Zub, Alexandru, Istorie și finalitate, Iași: Editura Junimea, 1974.

PATHOLOGICAL MANIFESTATIONS OF JEALOUSY IN GIB I. MIHĂESCU'S SHORT PROSE

Mirela Letiţia Zăvoian (Nistor)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Most often, when addressing the theme of love, Gib I. Mihăescu brings forward the issue of jealousy, whose manifestations among his characters, tend to be pathological states rather than mere emotional reactions associated with affection. In our study, we have focused on two short stories in which jealousy reaches paroxysmal levels, driving male characters to madness or even murder. While jealousy serves as the starting point for reckless or absurd actions, the narrative progression is maintained by a man's irrational need to validate his virility in the most bizarre and profoundly unethical ways. Driven by instinct or an overwhelming sense of pride, these characters descend into a state of dehumanization that is difficult to imagine. Although they are not singular cases in Mihăescu's work, the texts we have focused on are Tabloul *(The Painting) and* La „Grandiflora". *Sharing jealousy as an epic catalyst, the two stories differ in the way the female figure is perceived. In the latter text, woman is treated as a true object of desire, while the former aligns with other works by Mihăescu in which woman is revered.*

Key-words: love, jealousy, obsession, conflict, pride.

Gib I. Mihăescu s-a impus în perioada interbelică drept un reprezentant important al nuvelei, reușind să se individualizeze prin predilecția spre problematica obsesivă, asociată, de cele mai multe ori, unei tematici erotice. Acționând asemenea unor maniaci, mulți dintre eroii săi sunt stăpâniți și măcinați de propriile obsesii. Concentrându-și atenția într-un singur punct, care-i definește, ei au un comportament care frizează, pe alocuri, nebunia și sunt incapabili să trăiască în concordanță cu normele morale.

Tabloul redă un astfel de caz de obsesie bolnăvicioasă. Protagonistul nuvelei, Marius, fascinat de soția prietenului său, Orghidan, recurge la crimă. Discursul narativ se realizează la persoana I, din perspectiva subiectivă a personajului-narator, care, redând retrospectiv faptele, învăluie totul într-o aură de mister:

„Cum s-au întâmplat toate lucrurile acelea, aproape nici acum nu-mi dau seama. A fost un vârtej amețitor de-o iuțeală fără pereche, care mi-a luat de la început mințile de atunci, de la primul gest, și m-a dus apoi *fără voie*(s.n.) cu mâinile înfășurate în farandola nebună a unor zeități invizibile și zmintite sau bete, așa cum trebuie să fi fost săritoarele bețive în cortegiile dionisiace".

Este surprinzătoare, la fel ca în nuvela *Între porțelanuri* a aceluiași autor, numai că rolurile sunt inversate, cutezanța de a-i face avansuri soției celui mai bun prieten. Femeia însă îi răspunde cu dispreț și începe să îl evite. Nu în aceeași manieră procedează Marius care caută orice prilej pentru a o întâlni și, văzând-o întâmplător pe stradă, este fascinat de mișcarea piciorului ei, urcând în trăsură.

Ariana este singura dintre eroinele lui Gib care are o particularitate aparte a pielii. Dacă cele mai multe se evidențiază prin albeața pielii, iar câteva au pielea ciocolatie, protagonista acestei nuvele ascunde sub albul pur o întreagă paletă de nuanțe trandafirii care îl fascinează peste măsură pe Marius. Registrul tragic al nuvelei se întrepătrunde, pe alocuri, cu unul comic-absurd. Așa e, de pildă, vizita inopinată a lui Marius în lăcașul femeii, căreia, cu toată seriozitatea, îi face o cerere absurdă, rugând-o să-i permită să-i sărute „ciorapul de mătase neagră". Tăcerea mormântală a acesteia îl dezarmează complet, determinându-l să nu o mai caute. Din nou observăm aceeași încremenire în proiect a personajului, atât de caracteristică

pentru eroii lui Gib I. Mihăescu, căci timp de un an e urmărit de imaginea ei, iar flacăra mocnită se reaprinde subit cu mai mare intensitate și cu voință de acțiune. Alt punct de întâlnire cu opera gibmihăesciană îl constituie motivul destinului personificat. Este impresionant felul în care autorul jonglează actele cugetate cu cele necugetate, în acțiunile protagonistului întrezărindu-se o tatonare permanentă a nebuniei. Astfel, vizita nocturnă în casa prietenului său trădează o serie de acte ratate.

Costumat de carnaval, căci era tocmai carnavalul slugilor, pătruns în casa lui Orghidan și surprins de acesta, Marius își explică prezența prin dorința de a le face o surpriză, însă cititorul află că toate replicile sale sunt construite fără aportul conștienței: „jur pe toți Dumnezeii și pe toți dracii, că, în toate momentele astea, atunci când pronunțam o vorbă, habar n-aveam de vorba ce trebuia să urmeze".

Când lucrurile se lămuresc, Orghidan își invită amicul în camera Arianei și încep să povestească. Astfel, Marius află că toți servitorii sunt plecați la bal, iar Ariana e plecată la țară. Este asigurat deci contextul perfect pentru crimă. Mintea bolnavă a lui Marius este acaparată de imaginea femeii, devine gelos pe prietenul său care dispune după bunul plac de frumusețea ei și, fără niciun gând care să-i fi demascat intenția, se repede asupra sa și-l străpunge cu mai multe lovituri de cuțit în dreptul inimii. Nicio urmă de remușcare nu succedă actul crimei, dimpotrivă simțurile îi sunt toate ațâțate de roșul intens al sângelui și de zvâcnirea muribundului: „Când m-am ridicat de pe dânsul, mi se părea că mă ridic de pe o femeie, atât de mult îmi aprinsese simțurile roșul și caldul și zbaterea aceea". Acțiunile sale ulterioare și felul în care se raportează la victimă conturează portretul unui psihopat. Doar tabloul celui ucis îl obsedează din momentul în care îl observă și este cuprins de un acces de teamă*:*

> „din perete mă privea tulbure și crunt un alt Orghidan – sau poate același – ca și cum sufletul lui izbit de ultimul cuțit sărise din inimă și se proiectase pe pereți. Am răcnit o dată și-am aruncat briceagul infect cu prăsele de tinichea... m-am așternut la fugă cu șoșonii mei greoi și uriași, care lăsau urme false... M-am prăvălit pe scara care gemu sub furia goanei mele. Mi s-a părut că toată geme, scârțâie din încheieturi, se mișcă; și-ndărătul meu unde nu mai îndrăzneam să mă uit, mi s-a părut că s-a pornit un huruit grozav și uniform, de parcă toată casa ar fi fost o moară care se pune în mișcare, ca să mă prindă în angrenajul mașinăriilor ei zdrobitoare".

Modul neglijent în care aruncă șoșonii mari și mănușile, în spatele unei trăsuri aflate în apropierea sălii de bal, relevă caracterul puțin verosimil al întâmplărilor, atât de evident pe tot parcursul nuvelei.

Marius se căsătorește cu Ariana, care este, de fapt, creația sa proprie: și-o imaginează o zeiță, o nimfă, o metamorfoză fată-floare. Camera asasinatului devine camera nupțială, dar este transformată complet în nuanțe trandafirii:

> „Într-un astfel de decor, Ariana părea mai mult ca oricând zâna rozelor. (...) Căci aproape într-o continuă stare de beție stăteam de față – Dumnezeule, eu de astă dată și totdeauna de acum înainte! – la metamorfozarea acestei nimfe în floare, petală cu petală, sărut cu sărut. Ea mă privea uneori uimită de extazul în care cădeam dinaintea divinului mister. Alteori o înspăimântam. Dar îndată spaima i se risipea din ochi și brațele ei mă strângeau cu putere, recunoscătoare patimei fără margini ce se revărsa din inima-mi alcoolizată spre dânsa!"

Un singur obiect este în plus și constituie un puternic factor perturbator emoțional: tabloul celui ucis. Scena omorului din această nuvelă și înțelegerea tacită a femeii cu tabloul primului ei bărbat sunt considerate de Nicolae Manolescu „motive de comedie luate în serios", care conferă textului „un caracter teribil de romanțios"[1]; acest atribut, care scade mult din valoarea artistică a nuvelei, este vizibil pe tot parcursul ei. Neliniștea ușoara resimțită de

[1] Nicolae Manolescu, *Existența imaginară a lui Gib I. Mihăescu*, în Gib I. Mihăescu, *La Grandiflora. Nuvele I.* Prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. XIII.

protagonist în privința tabloului începe să devină o obsesie. După Nicolae Balotă, în acest tablou „se întruchipează proasta conștiință a asasinului", iar dialogul angrenat între cele două „chipuri" ar putea fi interesant, păcat doar că narațiunea păcătuiește prin „modul de tratare trivial-foiletonist al întregului conflict".[2] Totodată, dorința femeii de a-și răzbuna soțul îl intrigă și îl sperie. Ariana ghicește mobilul crimei – gelozia – dar nu și adevăratul făptaș, căci ea îl suspectează pe un alt prieten al soțului decedat – Baldovin. Apelează la Marius pentru a-l răzbuna pe Orghidan și, convinsă că Baldovin o va vizita, la un moment dat, în ceas de noapte, îi cere să-l ucidă când îl va prinde asupra faptei. Gelos pe imaginea din tablou, Marius încearcă să o convingă că, în ipoteza în care Baldovin a comis omorul, acesta i-a arătat o dragoste mai mare decât Orghidan și o întreabă de ce nu i-a răspuns cu aceleași sentimente. Dar răspunsul simplu al femeii că nu îl iubește îi trezește și mai mult dorința de a afla dacă pe el îl iubește cu adevărat și o provoacă întrebând-o cum ar reacționa dacă ar ști că el însuși e făptașul. Răspunsurile evazive ale femeii îl întărâtă și-l conduc la destăinuirea oribilei fapte. Mărturisirea crimei i se pare lui Marius dovada supremă de iubire, după cum acceptarea ei ar fi o garanție a dragostei Arianei: „Îți jur că eu, eu sunt vinovatul. Pentru că te iubeam. Să vedem acum: tu poți să răspunzi cu o iubire tot așa de mare a înțelegerii, a iertării, ce să zic, a încuviințării?". Însă femeia nu ia în serios declarația soțului. Personajul masculin amintește de Negrișor din *Femeia de ciocolată* a lui Gib I. Mihăescu, care, de asemenea, încearcă să-și dovedească iubirea printr-un act complet lipsit de etică. E clar că niciunul dintre cei doi bărbați nu iubește, ambii sunt stăpâniți de o obsesie mai puternică decât ei. Finalul este deschis și subliniază setea neostoită de certitudini a protagonistului, însă, pus în slujba răului, adevărul este complet lipsit de importanță. Cea mai puternică impresie care străbate textul este aceea că scriitorul le joacă o farsă teribilă propriilor personaje.

La „Grandiflora", nuvelă de proporții impresionante, o adevărată pânză de relații extraconjugale, redă aventura absurdă a lui Manaru, întreprinsă pentru a cuceri toate femeile urbei. Conștient de adulterul comis de soția sa cu cel mai bun prieten, Ramură, el pornește o cursă nebună în cucerirea soțiilor tuturor amicilor săi, din dorința de a ilustra cu orice preț propria ipoteză, conform căreia: „Toate femeile sunt cârnățărese". Manaru este, de la început, obsedat de gândul că soția sa, Frosica, îl înșală cu amicul său, un oaspete permanent al casei atât în prezența, cât, mai ales, în absența sa. Gândul îi este indus în momentul în care observă atitudinea lejeră a vânzătoarei de mezeluri când îi face avansuri(din nou, subconștientul e zgândărit printr-un impuls exterior!). Aflat cu prietenii la celebra grădină de vară „Grandiflora", Manaru este complet absent, iar atitudinea sa trădează ceva din atitudinea unui paranoic, interpretând toate gesturile prietenilor săi, găsind în ele dovezi ale infidelității soției. În special comportamentul lui Ramură, care sosește cu întârziere în grupul de amici, este analizat în cele mai mici detalii, prea marea bucurie cu care îl întâmpină este privită cu maximă suspiciune; de asemenea, modul în care îi răspunde el însuși la salut este atent studiat. Rămas singur cu Ramură, Manaru își joacă ultima carte, mințindu-l că Frosica a mărturisit tot. Răspunsul evaziv al rivalului amoros – „Fie" – îl scoate din minți. Disperarea se amplifică în momentul în care constată că scena confruntării a fost urmărită din culise(de după gard) de întregul grup. Scena grotescă a ieșirii la iveală a grupului este, prin excelență, expresionistă(aspect subliniat și de Nicolae Balotă[3]): „apoi râsete bizare, pe urmă mâini fantastice ieșiră de sub dărâmăturile de lemn – se agitară în sensuri felurite și curioase, ca și când brațe încarnate de stafii ar fi făcut semne magice". Oricum, vom vedea pe parcurs că nu este atât de înfiorat de comiterea adulterului, cât este de expunerea la oprobriul public. Ramură intuiește corect suferința lui Manaru:

[2] Nicolae Balotă, *Gib I. Mihăescu. Omul și opera*, în Gib I. Mihăescu, *Nuvele*, Antologie și prefață de Nicolae Balotă, Text stabilit, tabel cronologic și bibliografie de Ion Nistor, București, Editura Tineretului, 1969, p. 21.
[3] *Ibidem*, p. 26.

„Ramură văzu chiar o expresie atât de chinuită pe fața lui, încât putu să remarce îndată cu cât mai teribil e pentru unele naturi vileagul, sincerul, necruțătorul vileag, decât însuși păcatul, oricât de vizibil, însă tăgăduit cu dârză încăpățânare”.

În altă parte, naratorul demiurgic ne dezvăluie gândurile care-l macină pe protagonist, vădind totodată felul în care imaginația bolnavă brodează în închipuire pe marginea evenimentului real, amplificându-l:

„«Va să zică a ajuns adevărul lucru public!» gândește Manaru și mânia îl cotropește. «Lucru public»; asta e buba care-l doare mai rău... Până acum mai mergea: bănuială, nesiguranță... Dar, de aseară, toată lumea asta știe precis și mâine va ști și mai multă și poimâine va afla tot orașul. Și toți vor glumi pe socoteala Frosicăi, toți și-o vor închipui greșind cu Ramură, toți și-o vor închipui greșind și cu ei, greșind cu tot orașul. Toți vor despuia-o în închipuire și-o vor vedea goală, în toate amănunțimile ei intime”.

Dintr-odată, întreaga parte bărbătească a urbei se face culpabilă de profanarea căminului său. Acesta este și motivul pentru care renunță la o simplă răzbunare pe cei doi amanți și recurge la un plan diabolic care să-l ferească de compasiunea celorlalți și să-i pună pe toți în aceeași oală. Astfel, idila dintre Ramură și Frosica, abandonată la vie, trece în plan secund, iar Manaru devine protagonistul unui vagabondaj erotic prin casele prietenilor săi. Prima pradă, probabil și cea mai ușoară, este vânzătoarea de mezeluri, urmată de soția lui Zambiloiu. Misogin și narcisist prin excelență, el nu ezită să dea detalii dintre cele mai intime ale acestor escapade, însă râsul amicilor și relatările malițioase despre alte aventuri extraconjugale ale Elizei Zambiloiu îi minimalizează cuceririle. Cel mai tare îl doare comparația cu Ramură, *eternul crai*, cu care a intrat în competiție. Frapează lejeritatea cu care îi cad în plasă toate femeile, faptul că devine un veritabil Don Juan, dar, mai ales, teama exagerată, lipsită de veridicitate, cu care îl privesc ceilalți bărbați. Zvonuri despre aventurile erotice ale lui Manaru ajung permanent la urechile soților încornorați și aceștia se întâlnesc în vestita grădină, martora atâtor conflicte și discuții, pentru a ticlui un plan împotriva uzurpatorului de suflete. Marea conspirație se transformă însă în marea hărmălaie, iar protagoniștii, în niște biete marionete, veritabili anticavaleri, fiecare având mari emoții și suspiciuni în privința propriei soții. Scena este de un comic savuros, punctul culminant fiind atins prin apariția romantică a lui Manaru, într-o mantie neagră, care pune capăt conflictului general. Pentru protagonist, toate cuceririle erotice au însemnătate numai dacă au notorietate. Ține cu tot dinadinsul ca escapadele sale să ajungă la urechile Frosicăi și ale locuitorilor urbei. Tocmai de aceea, când vine acasă însoțit de două cântărețe de varieteu face tot posibilul ca orgiile să străbată pereții camerei și, mai departe, ai casei, prin intermediul servitorilor. O altă scenă semnificativă pentru evidențierea narcisismului de care dă dovadă Manaru este aceea în care străbate orașul într-o zi de sărbătoare, cu aer vădit de superioritate, veritabil dandy, având revelația triumfului său amoros:

„Manaru privește deasupra orașului întreg, strâns în juru-i în ziua aceasta de sărbătoare, ca un stăpânitor clientela ce i se închină. Tot ce aduce a cât de puțină frumusețe din femeile acestea, care trec în foșnete de stofe și-n legănări ritmice, el a cunoscut, a avut, a stăpânit.(...) Toate, totul, întregul, nemărginitul strâns în două brațe omenești, în brațele lui! Până acum era doar o singură femeie pe care și-o amintea cu o neobișnuită claritate în cele mai ascunse amănunțimi ale corpului și sufletului: o vedea parcă la picioare-i și parcă o cerceta cu o lupă uriașă și atotcuprinzătoare, căci o vedea toată deodată, în toate ale ei... O vedea și-i venea să râdă: atâta ciudă pentru atâta lucru... când brațele lui puteau cuprinde nemărginitul”.

Bucuria îi este brusc curmată de apariția soților Moraru. Lipsa lor de reacție îl revoltă peste măsură. Ar fi preferat să întrevadă repulsie pe chipurile lor – semn că succesele sale le sunt cunoscute – decât indiferență. Din acest motiv, dar și pentru că ei deveniseră un etalon pentru cuplul perfect, Manaru își propune să o cucerească pe Morărița. Profitând de prima

absență a domnului Moraru, Manaru constată cu stupoare că scenariul obișnuit nu se mai repetă. Refuzul îl doare, pentru că e revelator, dezmințind ipoteza acceptată de el, pe care, dacă ar fi reușit să o dovedească, ar fi putut să depășească și infidelitatea Frosicăi. Însă existența unui singur model de soție fidelă îl readuce într-o stare dezolantă. Cuvintele pe care i le adresează Morăriței sunt elocvente: „...toate femeile pe la care am trecut, șuieră el printre dinți, mi-au dovedit că nu-i decât o glumă, o nebunie trecătoare. Mi-au limpezit sufletul de veninul roșu, și iată, acum, mi l-ai turnat iarăși înăuntru...” Încheie chiar un parteneriat de afaceri cu domnul Moraru pentru a-și înlesni intrările în casa acestuia, dar rezistența femeii îl zdruncină peste măsură. Îi este greu să accepte că există ceva nepângărit pe această lume: „Hm... Oare să fie într-adevăr vreuna... Una singură... (...) E oare cu putință să existe într-adevăr ceva întreg, în totul și în totul întreg, neștirbit de vârcolacul nici celei mai slabe umbre?... Un suflet femeiesc?”. Îi este imposibil să revină la ceea ce știa inițial despre orânduirea lumii, la mitul familiei perfecte, pe care s-a străduit să-l spulbere în încercarea disperată de a-și accepta soarta. Totuși, femeia aceasta se individualizează în mulțimea cuceririlor sale erotice, refuzând să fie parte integrantă a ei și reinstaurând ideea indestructibilității cuplului. Conștientizează că gândul la Morărița îl conduce spre monomanie și-i e teamă să nu fie prins în mrejele nebuniei. Auzind, într-o noapte la „Grandiflora”, că Moraru e plecat de acasă, intra parcă în transă și se oprește doar la poarta Morăriței. Felul în care pătrunde în casă e demn de un film de acțiune. Până la urmă, o cumpără pe servitoarea din casă, care îi facilitează intrarea. Francheța mărturisirii în fața servitoarei este de-a dreptul surprinzătoare: „Nu sunt hoț, n-am nici cuțit, n-am nici pistol la mine. Vreau să fac dragoste cu cocoana; asta vreau! Doar nu s-o dărâma lumea...”. Și mai surprinzătoare este însă replica pe care i-o adresează Morăriței după ce o siluiește:

> „Haide, lasă, nu mai plânge, la toți s-a întâmplat... și mie... ia pipăie-mă... am niște cornițe mici... înțelegi, mă durea să știu că mai exită cineva, în orășelul ăsta al nostru, lipsit de astfel de podoabă... Acum pot să dorm liniștit... Uite... Am să-mi chem nevasta... o iert... nu vezi... fapta dumitale de-acuma are o înaltă semnificație morală: aduci pacea în familii... Fiind cu toții la fel, nu mai avem ce să invidiem...”.

O bestie din stirpea lui Noel din *Zilele și nopțile unui student întârziat* de Gib I. Mihăescu. Toate aventurile de până acum au ilustrat cu prisosință comportamentul unui dezaxat, al unui individ lipsit de scrupule și de repere morale, cel mai mare misogin din literatura română, care privește femeia ca pe un obiect; violul evidențiază în plus procesul dezumanizării personajului. El e incapabil să înțeleagă durerea femeii, a devenit o brută dezumanizată: „El înțelese că acesta este începutul îmblânzirii. Plânge, dar se lasă! Mâine se va lăsa zâmbind, iar poimâine râzând cu hohot.” Odată înfăptuită și ultima subjugare feminină, considerată ultima redută, prin dificultatea actului de stăpânire, Manaru simte o liniște fără margini, iar gândul îi zboară la soția sa pe care își propune să o recheme în căminul conjugal. Înțelegem că nu l-a deranjat atât adulterul, cât felul în care priveau ceilalți acest eveniment(Al. Andriescu are dreptate să afirme că prozatorul ilustrează mai degrabă „un caz de hipertrofie a mândriei virile și mai puțin o dramă a geloziei”[4]), așa că a găsit o modalitate de a regla conturile. Cel puțin așa credea... Gestul Morăriței de a se sinucide îl dezamăgește teribil, înțelegând că ipoteza sa este lipsită de fundament. Deznodământul e tragic, autorul nu își cruță personajele, pedepsindu-le exemplar: Ramură este ucis de Manaru în mijlocul mulțimii ahtiate după evenimente insolite, în vreme ce Manaru este prins de ofițeri și dus la poliție. Insistând pe interpretarea acestui text, precum și a întregii opere gibmihăesciene, pe baza principiilor freudiste, Stelian Cincă îl citează pe Tudor Vianu cu o definiție a omului freudian care corespunde perfect portretului lui Manaru:

> „Omul freudian este omul fără subconștient, ființă care nu mai comprimă sub limita conștiinței clare niciuna din pornirile pe care va avea curajul să le manifeste. Este omul

[4] Al. Andriescu, *Disocieri*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 205.

care a învins morala, dacă sancțiunile interne ale acesteia din urmă le înțelegem tocmai ca pe granițele arzătoare ridicate de conștiință în fața subconștientului. Ființa plutitoare deasupra *binelui* și *răului*, despre care vorbea Nietzsche".[5]

Luând în considerare credința personajului că este o ființă extraordinară și însușirile sale diabolice, Stelian Cincă îl compară pe Manaru cu Mefisto. Consideră că eșecul său se datorează nevoii scriitorului de a răspunde unei concepții etice și de a-l pedepsi pentru încălcarea repetată a rigorilor morale, sociale și religioase.[6] Așadar, personajul se situează deasupra exigențelor morale, dar scriitorul se păstrează în limitele lor, de aici nevoia de pedeapsă. Remarcând dimensiunile neobișnuit de mari ale acestei nuvele, Florea Ghiță deplânge faptul că scriitorul a diluat prea mult acțiunea și a concentrat-o în jurul unui singur erou, Manaru, și a unei stări extrapolate până la paroxism – gelozia. Considerând-o un microroman al târgului de provincie oltenesc, criticul sesizează o dublă semnificație: pe de-o parte, zugrăvirea unei atmosfere provinciale, pe de altă parte, surprinderea erosului cu tulburătoarele conflicte sufletești provocate de gelozie.[7]

Afirmația exegetului poate fi reținută, cu unele amendamente: deși gelozia reprezintă punctul de plecare al aventurii extraordinare a lui Manaru, ea nu poate explica întru totul actele sale, care au, de fapt, la bază un nemăsurat orgoliu viril, vecin cu o stare patologică, și năzuința lui de uniformizare a tuturor cetățenilor urbei: bărbații să fie toți pricopsiți cu o pereche de coarne, iar femeile să fie similare prin păcatul adulterului. Sau, după cum spune Stelian Cincă să fie toți „egali în rușine, egali în imoralitate".[8]

BIBLIOGRPAHY:

1. Andriescu, Al., *Disocieri*, Iași, Editura Junimea, 1973.
2. Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib Mihăescu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1995.
3. Florea, Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, București, Editura Minerva, 1984.
4. Mihăescu, Gib I., *La Grandiflora. Nuvele I,* prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura pentru Literatură, 1967.
5. Mihăescu, Gib I., *Nuvele*, Antologie și prefață de Nicolae Balotă, Text stabilit, tabel cronologic și bibliografie de Ion Nistor, București, Editura Tineretului, 1969.

[5] Tudor Vianu, *Generație și creație*, apud. Stelian Cincă, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib I. Mihăescu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1995, pp. 52-53.
[6] Stelian Cincă, *op. cit.*, p. 53.
[7] Florea Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, București, Editura Minerva, 1984, p. 102.
[8] Stelian Cincă*, op. cit.*, 52

CHARACTERS IN LIMINAL - FROM THOMAS HARDY TO LIVIU REBREANU

Maria Bîscal (Oprea)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: All madness hides an option, just as all reason is the result of a freely made choice. Liminality as a concept addresses both physical and psychological spaces, offering multiple perspectives for interpretation. Liviu Rebreanu frequently reflects the concept of the liminal in his work, having among his literary influences writers such as Thomas Hardy. Apostol Bologa, the protagonist of the novel Forest of the Hanged, is a character caught in continuous inner conflict, constantly in a state of transition, reflected in his persistent struggle to find his path in life. The confrontation with the moral and ethical boundaries of the characters in Hardy's The Mayor of Casterbridge and Ion in Rebreanu's eponymous novel represents a form of psychological liminality, through the demarcation between good and evil, truth and confusion, morality and immorality, reason and passion, life and death.

We propose the analysis of two novels by the Romanian writer Liviu Rebreanu — Forest of the Hanged and Ion — alongside Thomas Hardy's The Mayor of Casterbridge, with the aim of identifying the common elements of liminal expression in terms of both content and character construction. The motivation for this selection is justified by Rebreanu's own admission that Hardy was one of the authors who influenced his writing.

This article highlights the contribution of the concept of "liminality" in achieving a deeper level of textual interpretation, as well as in revealing how conflicts are portrayed and how the characters' identities are constructed.

Keywords: space, time, experience, existence, death

Toată nebunia ascunde o opțiune, la fel cum toată rațiunea este rezultatul unei alegeri realizate libere.

Liminalul ca concept abordează spații fizice și psihologice oferind perspective multiple de interpretare. Liviu Rebreanu reflectă frecvent în opera sa conceptul de liminal, având diverse modele de scriere, printre care și Thomas Hardy. Apostol Bologa, protagonistul romanului „Pădurea spânzuraților", este un personaj aflat într-un continuu conflict interior, fiind mereu într-o stare de tranziție reflectată în lupta constantă pentru a-și găsi drumul în viață. Confruntarea cu limitele morale și etice ale personajelor din romanul lui Hardy „Primarul din Casterbridge" și a lui Ion din romanul eponim a lui Liviu Rebreanu este o formă de liminalitate psihologică, prin demarcarea binelui de rău, adevărului de confuzie, a moralului de imoral, a rațiunii de pasiune, a vieții de moarte.

Propunem analizei două romane ale scriitorului român Liviu Rebreanu: „Pădurea spânzurațior" și „Ion" și din literatura engleză - romanul lui Thomas Hardy „Primarul din Casterbride„ cu scopul de a stabili elemenentele comune ale manifestării liminalului la nivelul conținutului și al construcției personajelor. Motivarea alegerii e justificată de menționarea scriitorului englez printre scriitorii din opera cărora s-a inspirat Liviu Rebreanu, conform propriilor mărturisiri.

Articolul scoate-n evidență contribuția conceptului „liminalitate" în vederea obținerii unui nivel de profunzime a lecturii textelor și evidențierea modalității de manifestare a conflictelor și a procesului de constucție a identității personajelor.

Conceptul de „liminalitate" provine, în principal, din antropologie și studiază starea de tranziție dintre două stări sau etape. Preluat în alte domenii, conceptul descrie stările și spațiile de tranziție care pot apărea în diverse contexte în existența individului. Aplicarea conceptului în literatură oferă înțelegere în profunzime a sensurilor textului și construcției personajelor.

Astfel, examinând manifestările liminalității într-o operă literară, se concretizează un tablou multilateral al temei și vizunii despre lume a scriitorului, a tehnicilor de construcție a personajelor, ceea ce permite investigarea acestora, interpretarea simbolurilor, a spațiilor liminale, precum și o cercetare a limbajului și a stilului scriitorului în reprezentarea liminalului.

Cuvântul „liminal" provine din cuvântul latin „limen,- inis" și înseamnă „limită"[1]. Limita e abordată atât în context fizic, temporal, cât și psihologic. Spațiu liminal poate fi considerat fi pragul unei uși sau intrarea într-un clădire, sau orice loc sau punct de intrare sau început. În domeniul psihologiei, termenul „limen" înseamnă punctul la care un stimul are o intensitate suficientă pentru a începe să producă un efect.

Arnold Van Gennep, etnolog european din prima jumătate a secolului XX, cercetează procesele individuale și pe cele naturale, raportate la structurile generate de un anumit mod de gândire. În studiul său *Rites de passage*, publicat în 1909 investighează conceptul de liminalitate, făcând referire la riturile din micile societăți și la maturizarea individului, la periodicitatea fenomenelor naturale, deoarece acestea presupun tranziții marcate printr-o serie de ceremonii sau rituri. Și Victor Witter Turner, antropolog cultural britanic, abordează într-o viziune diferită stadiile de „liminal" și „prag", în contextul riturilor de trecere. Analizând situațiile individuale, cercetătorul concluzionează că „liminalul" apare în afara „universului ordonat"[2]. Pe de altă parte, un spațiu liminal psihologic poate fi recunoscut ca o tranziție de viață sau o schimbare între două moduri de gândire, deci, spațiile liminale psihologice sunt adesea denumite mai degrabă stări liminale.

În concordanță cu perspectiva asupra riturilor de trecere a lui Gennep, propunem ideea că viața socială, fiind o tranziție, este marcată prin momentele de ruptură cărora le atribuim un rol important în înțelegerea momentelor de tensiune, care marchează trecerea de la un stadiu la altul. Teoria lui Gennep ia în calcul abordările studiilor care accentuează funcția integratoare a riturilor de trecere, interpretate, în prezent, din perspectiva psihologiei individuale și colective. Propunând o clasificare a riturilor în: rituri preliminare, rituri liminale sau rituri de tranziție și rituri postliminale, explică specificul fiecărui tip de rit. Cele preliminare sunt marcate de o „moarte"[3] metaforică, riturile liminale sau riturile de tranziție reprezintă „trecerea efectivă prin pragul care marchează granița dintre două faze"[4]. Termenul „liminalitate" desemnează tocmai această trecere dintre două spații. Riturile postliminale - perioadă în care inițiatul este reinclus în societate cu o nouă identitate.

În cultura română, M. Eliade în *Sacru și profan*, interpretează limitele, spațiile dintre spații ca praguri ce echivalează cu distanța dintre cele două moduri de existență punând în discuție conceptul de sacru și profan. Pragul deosebește și delimitează cele două lumi, dar, totodată, este și „locul paradoxal de comunicare dintre ele"[5]. Aplicabilitatea ei la studiul vieții sociale este evidentă, momente liminale pot fi momentele care marchează nașterea, maturizarea, căsătoria, îmbătrânirea, moartea, absolvirea unor trepte școlare, înrolarea în armată sau în organizații sau grupări socio-profesionale, sportive, celebrarea ciclurilor naturale, începuturile, sfârșiturile calendaristice, călătoriile, lumea divizată, cu granițe pentru unii bine păzite etc.

De asemenea, Gabriel Liiceanu abordează limitele ființei înțelegând că hotarele impuse presupune pierderea hotarele proprii, devenirea în întregime a plăsmuirea celui ce preia limitele.

---

[1] https://www.academia.edu/3553346/Liminal_Time_and_Space
[2] Arnold Van Gennep, *Op.cit.,* p.10.
[3] Arnold Van Gennep, *Op.cit*., p. 25.
[4] Arnold Van Gennep, *Op.cit*., p.25.
[5] Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, București, Editura, Humanitas, 2005, p.22.

Liminalul ancorat în spațiu și timp

Spațiul liminal se concretizează în locul în care o persoană se află în timpul unei perioade de tranziție. Este o zonă care poate fi fizică, dar și emoțională, sau metaforică (precum o decizie). Romanul *Ion* plasează o marte parte din acțiune în toposuri liminale. Însuși satul Pripas, locul desfășurării acțiunii centrale, este conotat ca fiind liminal, ancorat între toponime precum Râpele Dracului sau Cișmeaua Mortului. Momentele-cheie ale narațiunii fixează viața lui Ion, personajul principal, care râvnește să-și atribuie pământurile unui consătean bogat, Vasile Baciu, prin căsătoria cu fata acestuia, Ana – evident, bogată, dar urâtă. Acesta este măcinat însă de ,,glasul iubirii"- declanșat de Florica – fata frumoasă, dar săracă. Personajele sunt prezentate ca aflându-se frecvent în spațiu liminal fizic, sau râvnesc să aibă în proprietate un anume spațiu, conotat ca liminal de către narator. Altădată, deciziile care anticipează anumite întâmplări se iau pe un anume spațiu simbolic, liminal, sau chiar pătrunderea într-un astfel de spațiu devine condiție de viață în unele situații.

Pământul lui Vasile Baciu devine un spațiu liminal. Dorit cu aviditate de Ion, apărat cu strășnicie de Vasile Baciu, pământul devine personaj și există, la un moment dat, undeva în împrejurimile satului Pripas, fără a aparține cuiva, în marea parte a desfășurării acțiunii. Spațiile liminale includ hotarele moșiei lui Vasile Baciu pe care Ion le cuprinde într-o privire, simțindu-și instinctul de proprietate asupra lor deja, spațiul podului de unde Ana se uită la apa, jinduind la libertatea acesteia, dar și cuptorul – locul seducerii și al începuturilor suferințelor pentru tânără.

Momentul liminal intensifică conflictele, așa că diminețile, cât și serile, ca perioade de tranziție de la un registru temporal la altul, văzute ca granițe în timp, supun personajul cercetării în profunzimile ființei și verbalizării scopul acțiunilor sale. A doua zi după bătaia de la horă, dis-de-dimineață, tatăl lui Vasile se plânge preotului Belciug de isprava lui Ion, tot atunci, Zenobia, mama lui Ion, află de motivul generator al celui mai important conflict din roman - bătaia fiului său cu George pentru Ana. Tot în acea dimineață, resursele interioare ale personajului principal în vederea obținerii pământului sunt amplificate, Ion simțind chemarea și măreția glasului pământului, stare pe care și-o atribuie. Pământul ,,sub sărutarea zorilor"[6] ,,părea că simte și trăiește"[7]. E un moment liminal, personajul fiind copleșit de o stare de exaltare neobișnuită, de umilință în fața pământului, văzut ca un uriaș, ca mai apoi să exclame ,, – Cât pământ, Doamne!.."[8] Ion simte puterea sa mai mare decât a pământului... această putere se intensifică și prin apariția Anei în fața bărbatului, pe care Ion o întâmpină ,,la capătul dinspre cărare al locului"[9]. Tot la hotarul dintre locuri, deci, în spațiul liminal, după Ana, apare ispita focului inimii – Florica. Ion pendulează între cele două mari pasiuni – iubirea și pământul, menținându-se în liminal constant. Începutul zbuciumului este plasat în liminal - sub un nuc, unde e pus în aplicare planul de seducere al Anei și, tot sub un nuc, i se oprește existențialul - nucul din grădina lui George, bărbatul Floricăi, cel care îl și omoară, e aproape de liminal: ,,Mai avea vreo doi pași ca să ajungă la poartă"[10].

Toposuri liminale se identifică în romanul lui Thomas Hardy pentru a ilustra momentele ce generează situații decisive sau dificile pentru parcursul personajelor: ,,Într-o seară de vară târzie […], un bărbat tânăr și o femeie purtând un copil în brațe se îndreptau pe jos spre satul Weydon-Priors, din Wessex-ul de Sus."[11], ca, mai apoi, să salvarea femeii să vină din partea marinarului care apare în deschizătura triunghiulară care forma ușa cortului – spațiu liminal, soarta femeii fiind în acest liminal, deoarece soțul o va vinde cu tot cu copil marinarului. Vândută fiind, își petrece exitența în liminal, alături de copila ei, dar și după ce-și găsește soțul,

[6] L. Rebreanu, *Ion, Rebreanu, Liviu, Ion, București, Editura Adevărul, Holding, 2008,* p.46.
[7] L. Rebreanu, *Ibidem,* p.46.
[8] L. Rebreanu, *Ibidem,* p.47.
[9] L. Rebreanu, *Ibidem,* p. 39.
[10] L. Rebreanu, *Ibidem,* p.421.
[11] Thomas Hardy, *Primarul din Casterbridge*, Editura Univers, București,1979., p.5.

tot în liminal rămâne, sub o identitate falsă, neasumându-și nici unul dintre ei adevărata identitate a femeii.

Timpul – principiu ce definește liminalul - accentuează momente de trecere - „Soarele scăpătase de curînd…” când bărbatul facuse fapta nelegiută.[12] Beția, starea în care își vinde soția, proiecție a liminalului, îi schimbă cursul vieții. A doua zi dimineața, conștientizând repercusiunile stării de beție, jură nu va mai bea: „ Acum ce-i de făcut? Oare sînt destul de treaz ca să merg drept?”[13] Ca într-o stare de așteptare, „Satul era tăcut…”[14] redând în dimensiuni umane actului odios al bărbatului.

Momentul serii marchează interes prin misterul faptelor ce urmează a se desfășura: „Soarele la asfinţit părea să lumineze acel loc cu raze mai aurii decît oriunde aiurea în toamna aceea. Pe măsură ce se apropia seara […]”[15], seara Henchard, deja primar cu renume, roagă pe Jopp, îngrijitorul conacului, să ducă pachetul cu scrisori la Lucetta, femeia pecare Henchard o iubește între timp, ceea ce-i va schimba femeii soarta definitiv.

Soarta primei soții a primarului și a copilei, despre care acesta încă nu cunoaște adevărul, se proiectează în afara spațiului bâlciului care le-a schimbat soarta și, peste ani, acestea întorcându-se, se opresc la aceeași margine de sat și urmează acelaşi drum ca odinioară cu urcare spre bâlci. Drumul și timpul în care se află e de natură liminală, prin excelență - într-o vineri seara, înainte de lăsarea serii, pe culmea unui deal, în căutarea orașului în care putea fi bărbatul care și-a vândut soția și copila cândva.

Peste ani, ajunse în orașul în care soțul vânzător e primar, copila, Elizabeth-Jane îl vede pe bărbatul pe care îl caută pentru prima dată la geamul primăriei - spațiu care delimitează spații - imagine frecvent readusă în decorul romanului. Tot de la geam vorbește cu Farfrae pentru prima data cu Michael Henchard. Femeia cu tânăra fată se opresc la hotelul „Trei Marinari” – alt spațiu dintre spații, loc în care îl va întâlni pentru prima data pe Farfrae. Elizabeth-Jane se află foarte des în preajma ferestrei „deschise a doua zi dimineața fereastra…[16] hotelului, a castelului sau a cupeului sau a portiței și încă „portița din dos”[17] sau „în fața porţii”[18].

Michael Henchard, bărbatul vânzător de soție, actualul primar al orașului în care ajung cele două femei, închiriază o căsuța pentru soția se afla în partea de apus a orașului, lângă un zid roman şi aleea care-l împodobea, plasând existența ambelor femei între limitele existențialului. Decorul descris amplifică impresia de constrângere a femeilor de a rămâne în spațiul lipsit de concretețe, de posibilitatea de se stabili pentru a-și reface existența. Casa închiriată pe un nume fals, explică dorința de a ascunde trecutul, dorință pe care Henchard o va menține multă vreme, initial, față de față, apoi, față de societate, făcând-o pe Susane, soția care l-a căutat, să se simtă fără identitate, prin rușnea și umilirea la care o supune, nerecunsocând-o, ascunzând, întrucât și-ar fi pierdut onoarea în fața târgului pe care îl conduce. „Eşti umilit cînd altcineva decide pentru tru tine într-o privinţă în care se cuvenea şi puteai decide singur”[19]. Acesta o impinge în liminal de două ori – mai întâi, atunci când o vine, beat fiind, apoi, când se reîntâlnesc, prin nerecunoașterea oficială a acesteia, a asumării publice a culpabilității.

„Pentru că vrea să decidă în privinţa lui „a fi" şi „a nu fi", sinuciderea este expresia paroxistică a orgoliului nemăsurat. Cel ce se sinucide aduce în spaţiul umilinţei orice decizie

[12] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.16.
[13] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.18.
[14] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.20.
[15] Thomas Hardy, *Op.cit*., P. 85.
[16] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.60.
[17] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.151.
[18] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.151.
[19] Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, p.18.

ca-re-l priveşte şi în privinţa căreia nu a fost consultat”[20]. Mai mult decât atât, lipsa de compasiune și de responsabilitate a lui Henchard conduce și soarta fetei (chiar dacă se va descoperi că nu era fiica sa) spre spațiul exiatențial liminal. Mai întâi, prin interzicerea relației cu Farfrae, apoi, prin plecarea salvatoare a fetei din casa lui, rămasă orfană de mama, ca, în continuare, să se perinde cu dificultate prin spații închise, de un simbolism cert, apropiat de susținerea liminalului, precum cimitirul, castelul. Răzbunător, își manifestă egocentrismul încercând să o depersonalizeze și pe tânăra fată în momentul în care află că nu e fiica sa, ,,nu-i mai zicea niciodată pe nume ”[21].

Multe fapte sunt ascunse și continua să fie făcute pe ascuns. Locurile par ascunse, așa cum imaginea orașului e neobișnuit de fixă, ,,Un oraș cu casele înghesuite, înconjurat de o perdea de arbori. ,,Forma patrată a acestui vechi burg burgul Casterbridge era într-adevăr trăsătura care izbea în primul rînd ochiul. […] Oraşul şi ogoarele se întîlneau pe o linie matematic trasată”[22], dar și anumite locuri ,, E o casă veche într-o stradă lăturalnică am uitat cum îi zice, dar o să-l găseşti sînt acolo” [23] - locul unde se mută să locuiască Henchard după ce se ruinează tot ce obținuse în calitate de primar, în locul său fiind ales, fostul colaborator, Farfrae. Soarta va purta firul vieții lui în contextul unei cocioabe, lângă moara mănăstirii, loc, prin excelență, simbolic.

Locul în care se va întîlni cu o anume doamnă, întîmplător sau nu -e doamna pe care o iubise tatăl ei vitreg, înainte să plece din casa acestui tatălui vitreg, e un cimitir, unde ,,O latură a cimitirului partea de unde bătea de obicei vîntul şi ploaia era adăpostită de un vechi zid de chirpici acoperit cu stuf, […]. Dincolo de zid era un arman cu hambare şi magazii locul unde îl întilnise pe Farfrae cu cîteva luni în urmă”. [24] Locul acestui ,,cimitir vechi ca şi civilizația umană” [25] ales ca loc de întâlnire pentru cele două femei este sumbru și premonitoriu, soarta celor două femei fiind în liminal extrem frecvent.

Un element comun celor două opera este exprimarea liminalului ca stare psihologică. Stări de tăcere a satului, a personajelor, rușinea suferită ca urmare a faptelor necugetate fie ale altor personaje, fie ale actelor proprii, umilirea ca formă de impunere a altei realități, ascunderea anumitor fapte care pot provoca indignarea comunității sau pierderea demnității în fața societății. De obicei, bărbatul fie că numele lui este Ion, fie că este Henchard provoacă starea de penibil, împingând femeia vulnerabilă, neajutorată înspre marginile existențialului fără a-și asuma intenția care declanșează întreg proces al suferinței. Parcursul bărbatului însă se modifică în defavoarea acestuia, făcându-l și pe acesta să simtă care este rolul actelor lipsite de rațiune.

,,Dar ceea ce era cu deosebire neobişnuit în mersul acestei perechi şi ceea ce ar fi atras atenția oricărui observator, […] era tăcerea totală în care mergeau”[26], ca, mai apoi, o tăcere de moarte să urmeze dorinței marinarului care s-a oferit să o cumpăre pe Susan cu cinci guinee. Tăcerea e și timpul în care individul își poate schimba decizia însă..., ceea ce nu s-a întâmplat. Descoperind orașul pe care-l căutau, fata percepe și neliniștea care o cuprinde pe mama sa: ,,Pare să fie un oraş tare vechi! zise Elizabeth-Jane, în timp ce mama ei, tăcută […]”,[27] își continua drumul. Tăcerea e semn al neputinței, a acceptării tacite a destinului. Așa se întâmplă cu Ana, care nu se revoltă niciodată împotriva lui Ion, ci doar uneori, își roagă tatăl să nu o mai lovească… În celelalte situații, ființa sa acceptă deciziile celorlalți în ceea ce o privește soarta sa, de parcă nu ar fi fost vorba de viața ei, de parcă ar fi fost o marionetă fie a tatălui, fie a lui

[20] Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, p.17.
[21] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.152.
[22] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.30.
[23] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.162.
[24] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.149.
[25] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.159.
[26] Thomas Hardy, *Op.cit*., p.14.
[27] Thomas Hardy, *Op.cit.,* p.17.

Ion, fie a sorții… destinul crud nu iartă ființele vulnerabile. Tacerea e formă de manifestare a lipsei de asumare sau de răspuns - Lucetta, femeia care l-a iubit pe Henchard, tace când acesta o întreabă dacă mai vrea sa se casatorească cu el.

„Pădurea spânzuraților" este un roman scris de Liviu Rebreanu și publicat în 1922 abordează imaginea ființei umane din diverse aspecte ale psihologiei și comportamentului uman într-un context social și istoric specific. Experiențele pe care le trăiește Bologa încă de la începutul romanului consemnează reacții echivoce. Prin executarea lui Svoboda, sublocotenentul ceh care este prins în timp ce încerca să dezerteze, se declanşează în sufletul lui Apostol Bologa începutul unei obsesii, care-i zdruncină toate filozofiile de viaţă ce le avea până la acel moment. Purtând o mască a adevăratei identități, cum observă Lucian Raicu *"(...) foarte grăbit, foarte activ şi volubil, de o volubilitate care vrea parcă, să ascundă ceva, spaima - puţin potrivită cu firea unui erou"*[28], personajul va traversa un lung proces de introspecție. Acțiunile țin de esenţa psihică a actelor şi înțelegerea lor ca ceva psihic se identică cu depersonalizarea și persoana se vede ca împlinitor al actelor intenţionale, legate prin unitatea unui sens. Supozițiile sunt confirmate de finalitatea vieții personajului.

Stările personajului sunt prezentate prin acumularea detaliilor: înspăimântat și intrigat de mândria pe care o citea în ochii condamnatului care i s-a prelins „în inimă ca o imputare dureroasă"[29], Bologa „se zăpăci și simți că i s-a uscat cerul gurii" [30], la sfârșitul scenei descoperă întunericul „lăsat pe pământ", iar „Glasul lui șerpui ca un scâncet de bolnav și se stinse în oftările vântului".[31] Fascinația privirii disprețuitoare de moarte și purtătoare a unei dragoste uriașe este ceea ce îl va urmări pe personaj în acțiunile și în mintea sa.

La nivelul construcției personajului, liminalul psihologic poate fi observat în mai multe aspecte: Apostol Bologa, protagonistul romanului, este un personaj aflat într-un continuu conflict interior, se află într-o poziție liminală, fiind mereu într-o stare de tranziție reflectată în lupta constantă pentru a-și găsi drumul în viață. Pe de altă parte, confruntarea cu limitele morale și etice poate fi considerată o formă de liminalitate psihologică. Ambiguitatea și incertitudinea sunt stările care îngrădesc lumea personajului - personajul se află într-o permanentă stare de neliniște și îndoială. Această incertitudine creează o stare de liminalitate psihologică.

Locul liminal implică absența identității, reprezentând o situație de frontieră. Locul liminal are-n vedere spații, momente de graniță din viața individului, unde e permis controlul asupra incertitudinii inerente și dobândirea unei noi identități. Încă din primii ani, existența personajului este trasată între spații liminale: „Apostol Bologa s-a născut tocmai când tatăl său aștepta, la Cluj, condamnarea."[32], stările limită continuă cu prima întâlnire cu tatăl său, îmbrăcat în haină neagră, care a coborât dintr-un tren care a scârțâit foarte urât, când a fost „cuprins de o spaimă dureroasă"[33] și reacția copilului a fost de respingere a tatălui, deoarece îl percepea ca pe străin. Necunoscutul care îi era tată e greu de acceptat ca și ființă apropiată pentru copilul Apostol. Apoi, iminența urmării unui ideal și a formării caracterului devin prioritățile pe care le impune tatăl în educația copilului, pe care atât mama, cât și copilul le acceptă fără echivoc,nmomente care condiționează ființa în formare să accepte situații liminale psihologice.

Plecarea de acasa la liceul din Năsăud – o altă plasare în liminal - dramatică, pe care naratorul o redă sugestiv; „rămas singur, Apostol fu cuprins de o spaimă dureroasă. Se simți părăsit, izgonit, străin și neputincios. Și nici măcar nu putea plânge..."[34] să nu pară ridicol.

[28] Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 305.
[29] Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, Litera Internațional, București, 2010, p.43.
[30] Liviu Rebreanu, *Ibidem,* p.43.
[31] Liviu Rebreanu, *Ibidem,* p.45.
[32] Liviu Rebreanu, *Ibidem,*p.45.
[33] Liviu Rebreanu, *Ibidem,* p. 49.
34 Liviu Rebreanu, *Ibidem,* p.52.

Apostol având implementate principii de viață de la tatăl său legate de nevoia dobândirii respectului în fața oamenilor, dar și datoria față de neamul românesc.

Moment liminal e și redarea morții tatălui descrisă din perspectiva tânărului care se regăsește față-n față cu transcedentalul: ,,Simțea împrejur întrebări fâlfâind cu aripi negre și nu îndrăznea să le privească."[35] Metafora cognitivă a morții spirituale a personajului, care se limitează în a adresa întrebări destinului:. ,,își amintea îndrumările lui severe și-i era teamă necontenit să nu se dărâme ceva, undeva, și nu-și dădea seama ce și unde..."[36] Apar mereu imagini ale morții în procesul său de învățare chiar în limitele spațiului pe care îl creează. Existența lui Bologa se narează prin semne plasate de narator în momentele sale importante din viață. Personajul este condiționat să aleagă în interiorul spațiului liminal calea spre eliberare, pentru a evada din spațiul frontului - loc liminal prin excelență. Aflat în marginile spațiale ale situațiilor limită: ,,Întunericul sugruma satul foarte împrăștiat în care azi trăiau mai mulți soldați dușmani decât civili"[37], dominat de atmosfera de război atât exterioară, cât și interioară, redat prin elementul descriptiv: ,,Casele negre străjuiau sperioase..."[38], iar, acolo unde se zărea câte o lumină, și aceea era ,,galbenă [...] plăpândă", cromatismul ilustrând frica, groază, chiar moartea - deoarece luminile marcau locurile unde era amplasat fie un comandament, fie un spital sau cârciumi- popote.

Momentul serii ca spațiu liminal e reiterat în imaginea amurgul cenușiu care acoperă zarea sau cade peste geamuri odată cu ploaia. Întunericul serii - simbol al pericolului și al necunoscutului, personajele confruntându-se cu amenințări fie din partea inamicului, fie confruntări cu propriul întuneric sufletesc. Apoi, spitalizat, mai mult ,,al morții decât al vieții"[39], aflat la limita liminalului, între viață și moarte, trăiește zbuciumul: ,, Nu viața, ci moartea înseamnă lașitate pentru omul care are un ideal în lume." [40] Logodna - perioadă a liminalului, se încheie cu desfacerea acesteia, ca urmare a hotărârii lui Apostol, însă liminalul psihic e îl domină continuu: ,,Prăpastie afară, prăpastie în sufletul meu...Și la fiecare poticnire mă uit în fundul prăpastiilor..."[41] Majoritatea personajelor rebrerienee simt, frecvent, un gol, că ceva le lipsește, că mau au ceva de îndeplinit...

Eșecul celei de-a doua încercări de evadare, e anticipat prin liminalul descriptiv: ,,ceața înghite zarea și întunericul împreună cerul cu pământul."[42] Sârma ghimpată întinsă și împletită între tulpinile brazilor împiedica accesul la cărare – salvarea, ieșirea din labirint. Înaintând pe întuneric pe cărare se rătăcește, încercând să treacă pe partea cealaltă a frontului, înfundându-se și drumul său spre cunoaștere, construit și dezvoltat, în special, în situațiile limită. Descriptivul este accentuat de tranșeele de pe frontul de luptă - labirint în care se pierd și se luptă soldații. Pentru personaj însă, labirintul e metafora pentru ambiguitatea și incertitudinea războiului interior.

Războiul exterior - spațiu liminal între ordine și haos, viață și moarte, moralitate și imoralitate, care testează limitele morale, etice și fizice ale personajului. Credința că ,,războiul e adevăratul izvor de viață. [...] Numai în fața morții pricepe omul prețul vieții și nu mai primejdia îi oțelește sufletul."[43] războiul îl forțează pe Bologa să se confrunte cu dileme morale și să pună la îndoială și valorile sale, conștientizând absurditatea conflictului, nemaifiind o luptă pentru dreptate sau libertate.

[35] Liviu Rebreanu, *Ibidem*, p.54.
[36] Liviu Rebreanu, *Ibidem*, p.54.
[37] Liviu Rebreanu, *Ibidem*, p.46.
[38] Liviu Rebreanu, *Ibidem*, p.46.
[39] Liviu Rebreanu, *Ibidem*, p.111.
[40] Liviu Rebreanu, Ibidem, p.119.
[41] Liviu Rebreanu, Ibidem, P.220
[42] Liviu Rebreanu, Ibidem, P.251.
[43] Liviu Rebreanu, Ibidem, P.61.

Cenușiul domină universul lui Bologa, amurgul e cenușiu, fața personajelor frecvent e în nuanțe de cenușiu, sfârșitul vieții personajului schimbă conturul cenușiului în negru. Naratorul reușete să reflecte drama unui tânăr care, în încercarea sa de a-și trăi idealul, credințele, sfârșește condamnat.

Atât Thomas Hardy, cât și Rebreanu organizează evenimentele punând accentul pe cauzalitate, iar proiectul său fundamental este intriga, personajele fiind constrânse să se supună cerințelor acesteia.

Personajele sale sunt prinse într-o serie de capcane și rămân, în cele din urmă, acolo.

Proza lui Rebreanu construiește existențe ce plasează ființa în liminal cu scopul pătrunderii în esența acestora. Finalitatea, favorabilă sau nu, indică însă dificultatea procesului de căutare și de asumare a ființei umane. Liminalul e o condiție necesară procesului de conștientizare și înțelegere a etapelor care construiesc individul.

BIBLIOGRAPHY:

1. Rebreanu, Liviu, *Ion*, București, Editura Adevărul, Holding, 2008.
2. Rebreanu, Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Litera Internațional, București, 2010.
3. Thomas Hardy, *Primarul din Casterbridge*, Editura Univers, București, 1979.
4. Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București,1974
5. Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.
6. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Semne, București., 2003.
7. Crohmălniceanu, Ovidiu, *Liviu Rebreanu*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, București, 1954.
8. Deleuze, Gilles, Diferență și repetiție, Editura Babel, București, 1995.
9. Durkheim, Émile, Regulile metodei sociologice, trad. de Dan Lungu, Iași, Editura Polirom, 2002.
10. Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, traducere de Mincu, Ștefania, Bucșă, Daniela, Constanța, Editura Pontica, 1996.
11. Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, București, Editura Humanitas, 2005.
12. Evseev, Ivan *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amacord, 1994.
13. Gheran, Niculae, Moldovan, Andrei, *Liviu Rebreanu prin el însuşi*, București, Editura Casa Cărții de Știință, 2018.
14. Kernbach,Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1955.
15. Liiceanu, Gabriel, *Tragicul: o fenomenologie a limitei şi depăşirii,* Editura Humanitas, București, 2019.
16. Mânzat, Ion, *Psihologia creștină a adâncurilor*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009.
17. Kernbach,Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1955.
18. Rebreanu, Liviu, *Jurnal*, Volumul I, Editura Minerva, București, 1984.
19. Riceur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995.
20. Vlad, Ion, *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2010.
21. Van, Genep, Arnold, *Riturile de trecere,* traducere de Nora Vasilescu și Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1996.
22. Sasu, Aurel, *Liviu Rebreanu, Contemporanul nostru*, Editura Albatros, București, 1978.
23. Revista *Dilemateca* nr. 6 / 2006

THE FANTASTIC UNIVERSE IN THE WORK OF THE THREE WRITERS, COLLEAGUES AND FRIENDS: URMUZ, VASILE VOICULESCU, GEORGE CIPRIAN

Rebeca-Daniela Stănescu
PhD Student, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center

Abstract: The work presents the moment when the life paths of the three colleagues intersected, becoming friends and later recognized writers. The fantastic, the absurd and the predilection for the avant-garde are the main common elements that link the works of the three writers. Also, the unique moments spent in childhood are found directly or indirectly in the works of writers.

The paper analyzes a work by each writer: ,,Fuchsiada" by Urmuz, ,,Schimnicul" by Vasile Voiculescu and ,,Omul cu mârțoaga" by George Ciprian, also making references to other literary creations.

Starting from the classification of the fantastic made up by Tsvetan Todorov, the work emphasizes and defines: the fantastic, the legend, the modern fairy tale, the twisted fairy tale, each analyzed work being placed in a category. The study brings to light the similarities and differences between the prose of the writers chosen for analysis. The legend of ,,the wolf man" and the morality behind the legend is presented. The emphasis is on the power of faith in God, the importance of values and humanity, taking for analysis the ,,Omul cu mârțoaga" by George Ciprian. The work shows how the type of fantastic changes depending on time, society, and the reader's vision, especially in the case of Urmuz.

At the time of publication of Urmuz's prose, readers only noted a bizarre, fairy-tale fantasy that has no support in real life. In postmodern society, the fantastic universe began to be mirrored in reality. Thus, in Urmuz's case, the bizarre characters are mirrored in today's robots and artificial intelligence, creating an apocalyptic world. This fallen world is presented in the Bible as the end of times. Some theologians believe that the talking icon in the Bible may be artificial intelligence.

In conclusion, the work presents the fantastic universe in the works of the three writers and emphasizes their actuality, also appealing to the Bible, the Word of God.

Keywords: the Bible, actuality of work ,the fantastic,the legend, moral.

Fantasticul a ocupat din cele mai vechi timpuri un loc aparte în literatură și mai cu seamă în sufletele oamenilor din fiecare generație, prin funcția sa terapeutică și prin invitarea cititorului sau ascultătorului într-o lume fabuloasă, în care imaginația inedită se împletește cu raționalul, însuși cititorul fiind cel care decide cât pătrunde în universul fantastic și cât se lasă ghidat de rațiune. Literatura fantastică își are originea în folclor, unde „poveștile" au fost transmise prin viu grai din generație, în generație, trecând proba timpului și fascinând atât cititorii avizați cât și pe cei neavizați. Se poate afirma că fantasticul în literatură este plăcut de oamenii de toate vârstele, de la copiii încântați de povești, pâna la cititorii avizați, ce caută morala încifrată în spatele textului.

Interesant este faptul că diferite popoare, ce nu au avut o legătură directă, au creat basme inedite asemănătoare, diferența constând doar în simbolurile utilizate (calul alb, covorul fermecat). „În lumea arhetipurilor", C. G. Jung explică în detaliu aceste similitudini, subliniind că ființa umană poartă în sine anumite arhetipuri, dintre care cele mai cunoscute sunt: „arhetipul salvatorului", „arhetipul părintelui", „arhetipul bunicului", înclinația spre o relație cu Dumnezeu, binele învinge răul, dorința vieții veșnice etc. Astfel se explică plăsmuirea poveștilor cu teme, motive și finaluri similare. De asemenea, faptul că fiecare om poară în sine aceleași arhetipuri, având în inima sa gândul veșniciei, demonstrează existența unui singur

Dumnezeu care a creat omul și lumea întreagă: ,,Orice lucru El îl face frumos la vremea lui. A pus în inima lor chiar și gândul veșniciei, măcar că omul nu poate cuprinde, de la început până la sfârșit, lucrarea pe care a făcut-o Dumnezeu."[1]

,,Arhetipul salvatorului" prezent în majoritatea miturilor, legendelor, basmelor, snoavelor își are originea în Biblie, unde singurul salvator este Domnul Iisus Hristos: ,, În adevăr, însușirile nevăzute ale Lui, puterea Lui veșnică și dumnezeirea Lui se văd lămurit de la facerea lumii, când te uiți cu băgare de seamă la ele în lucrurile făcute de El. Așa că nu se pot dezvinovăți, fiindcă, măcar că au cunoscut pe Dumnezeu, nu L-au proslăvit ca Dumnezeu, nici nu i-au mulțumit, ci s-au dedat la gândiri deșarte și inima lor fără pricepere s-a întunecat."[2] În literatură, dar și în industria cinematografică ,,arhetipul salvatorului" este întâlnit în diferite forme, în funcție de imaginația, fantezia și mentalitatea poporului (Prometeu, *Regele Leu*, *Cronicile din Narnia - Leul, Vrăjitoarea și Dulapul*). Ființa umană este creată în așa manieră, încât caută sensul și adevărul în toate domeniile vieții, astfel, încă din fragedă pruncie, aceeași întrebare străbate toate popoarele, celebra ,,de ce?". Întrebarea a dat naștere legendelor etiologice, poate cele mai uimitoare dintre legende (etiologice, mitologice, religioase, istorice) întrucât explică ludic, fabulos, de basm, ,,de ce" se întâmplă multe lucruri din societate, de multe ori doar pentru plăcerea de a povesti, a citi, sau a evada în lumi de vis. Două exemple de legende etiologice sunt: ,,legenda Florii De Nu Mă Uita", ,,legenda Cucului", care își strigă mereu fratele.

Universul fantastic, aparentele ,,bizarerii", predilecția către avangardă sunt puntea de legătură între scrierile celor trei scriitori, colegi și prieteni: Urmuz, Vasile Voiculescu și George Ciprian. În operele acestora se evidențiază clar, mobilitatea fantasticului, maniera în care își schimbă forma, în funcție de societate, timp, mentalitate și nu în ultimul rând, în funcție de viziunea cititorului. Cel care are o lucrare dedicată fantasticului, definindu-l și descriind cu minuțiozitate categoriile acestuia este Țzvetan Todorov[3], în *Introducere în literatura fantastică.*

Todorov definește fantasticul ca fiind *ezitarea încercată de către o ființă care nu cunoște decât legile naturale față de un eveniment în aparență supranatural.* Astfel, fantasticul este acea ezitare sau acel moment în care cititorul este derutat, surprins de intrarea bruscă a sacrului în profan. Prin urmare, momentul în care orizontul de așteptare al cititorului este zguduit, neștiind dacă evenimentele relatate sunt explicabile rațional sau intră în sfera miraculosului, surprinde intrarea fantasticului în scenă. Particularitatea unică a acestuia, care-i oferă și mobilitatea, atât în timp, cât și în viziunea lectorului, este aceea că doar cititorul poate decide dacă se lasă învăluit de mister sau găsește o explicație rațională. În funcție de decizia cititorului, Țzvetan Todorov a identificat mai multe fațete ale fantasticului: straniul pur (evenimentele care pot fi explicate prin legi raționale, logice, dar care sunt șocante, inedite, un exemplu fiind ,,Omul cu mîrțoaga" de George Ciprian); fantasticul straniu (evenimentele care par supranaturale, dar care la sfârșitul textului primesc o explicație logică, un exemplu fiind ,,La hanul lui Mînjoală" de I.L. Caragiale); fantasticul miraculos (evenimente care par supranaturale și care la sfârșit sunt acceptate ca fiind supranaturale, un exemplu fiind ,,La țigănci" de Mircea Eliade); miraculos pur (elementele sunt supranaturale, dar nu provoacă nicio reacție particulară, nici cititorului, nici personajului, deoarece știu de la început că pătrund într-o lume de poveste, exemplul fiind basmul).

În funcție de opinia cititorului sau ascultătorului, aceeași operă literară poate migra de la o categoria a fantasticului, la alta. Pentru a descoperi versatilitatea fantasticului în timp, vom

[1] Biblie, Eclesiastul 3:11
[2] Romani 1:20-21
[3] Țvetan Todorov (n. 1 martie 1939, Sofia, Bulgaria – d. 7 februarie 2017, Paris, Franța) a fost un semiolog, lingvist și critic literar francez de origine bulgară. E unul din principalii teoreticieni ai fantasticului.

analiza ulterior, „Fuchsiada" de Urmuz, „Schimnicul” de Vasile Voiculescu și „Omul cu mârțoaga" de George Ciprian.

Drumul celor trei scriitori s-a intersectat în perioada adolescenței și mai cu seamă în unicii ani de liceu. Astfel, Demetru Demetrescu Buzău[4], viitorul Urmuz, a fost coleg și bun prieten cu Vasile Voiculescu[5] și cu George Constantinescu (viitorul dramaturg G. Ciprian[6]) la Liceul „Gh. Lazăr” din București. Împreună au fost o adevărată echipă, a cărei lider a fost Mitică (Urmuz) zis Ciriviș. Cei trei adolescenți plini de viață au făcut multe „ghidușii” dezvoltându-și imaginația la cote maxime, împreună fiind de neoprit. Prin joc și joacă cei trei și-au șlefuit abilitățile cu care au fost înzestrați întemeind inedita societate „intelectual absurdă” așa cum menționează Roxana Sorescu. Năzdrăveniile lor, felul unic de a privi și de a descoperi lumea s-au revărsat în scrierile celebre de la maturitate. Cel care a surprins cel mai fidel *ghidușiile, miticismele* din copilărie, oferind personajelor sale, chiar și numele prietenilor săi, a fost George Ciprian în „Capul de rățoi” și în „Omul cu mârțoaga”.

Vâzând oglindirea lui Urmuz, în piesa „Omul cu mârțoaga”, Tudor Arghezi, cel care i-a oferit pseudonimul lui Demetrescu și l-a convins să publice scrierile sale „bizare”, a considerat că opera i-ar aparține lui Urmuz, cu toate că, în opinia mea, stilul în care este redactată piesa și finalul fericit nu corespunde deloc cu scrierile urmuziene, ci zugrăvește clar viziunea lui George Ciprian. Așadar, asocierea instantanee și izbitoare a piesei cu Urmuz vine din izvorul de inspirație al lui G. Ciprian și anume adolescența inedită petrecută împreună cu Mitică și Voiculescu. Dacă Ciriviș era liderul, Ciprian era prietenul spontan, care i se alătura rapid, susținându-l și venind cu alte idei „bizare”, Voiculescu fiind prietenul mai rezervat care menținea echilibrul în echipă.

Spiritul lor ludic împletit cu numeroasele aventuri la care au luat parte se oglindește în capodoperele acestora de la maturitate, care au ca elemente comune tocmai: fantasticul, avangarda, absurdul, fiind unici în literatură. Cum literatura este întotdeuna reflexia societății și cum nimic nu este întâmplător, Dumnezeu a făcut ca destinul celor trei să se întâlneacsă. Acest *trio* cu mare impact în literatură, a căror opere sunt astăzi de actualitate, amintește de alte trei personalități care au schimbat literatura: Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă.

Din nefericire, inadaptat într-o lume distopică, îndepărtat de Divinitate, singura care-l putea ajuta, Urmuz se sinucide, lăsând în urmă opera sa, care surprinde degradarea totală a societății din vremurile finale, timpuri care sunt menționate în Biblie[7]. Spiritul său vizionar e posibil să izvorască și din faptul că în copilărie, mama sa, Eliza, obișnuia să le citească copiilor, în fiecare seară, din Sfânta Scriptură.

Fuchsiada, „poem eroico-erotic și muzical, în proză” de Urmuz este opera pe care o vom lua spre analiză pentru a explica mobilitatea fantasticului, în funcție de timp, societate și mai ales viziunea cititorului. La momentul publicării, după moartea lui Urmuz, *Fuchsiada* (operă postumă) a cunoscut, în opinia mea, cel mult două interpretări, în ceea ce privește încadrarea sa într-o categorie a fantasticului. Nicio interpretare din vremea aceea nu putea fi greșită, pentru că cititorul este cel care decide cât și cum se lasă introdus în universul fantastic, în funcție de mentalitatea sa, caracterul său, care firește este influențat de perioada în care

[4] Urmuz, pseudonimul literar al lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău (n. 17 martie 1883, Curtea de Argeș- d. 23 noiembrie 1923, București), a fost un scriitor român de avangardă.

[5] Vasile Voiculescu (n. 27 octombrie 1884 , Pârscov, Buzău, România – d. 26 aprilie 1963 , București, România) a fost un scriitor și medic român. În domeniul literar s-a distins în principal ca poet, dramaturg și prozator.

[6] George Ciprian (n. 5 iunie 1883 , Buzău, România – d. 7 aprilie 1968 , București, România) a fost un actor, dramaturg și om de teatru român, considerat un precursor al teatrului absurd și cunoscut mai ales ca autor al comediilor Omul cu mârțoaga și Capul de rățoi.

[7] *Să știi că în zilele din urmă vor fi vremuri grele. Căci oamenii vor fi iubitori de sine, iubitori de bani, lăudăroși, trufași, hulitori, neascultători de părinți, nemulțumitori, fără evlavie, fără dragoste firească, neînduplecați, clevetitori, neînfrânați, neîmblânziți, neiubitori de bine, vânzători, obraznici, îngâmfați, iubitori mai mult de plăceri decât iubitori de Dumnezeu, având doar o formă de evlavie, dar tăgăduindu-i puterea. Depărtează-te de oamenii aceștia*. (2 Timotei 3:1-5)

trăiește. Așadar, de la cititorii de rând și până la criticii literari, *Fuchsiada* și toată opera urmuziană a fost încadrată direct sau indirect în două categorii ale fantasticului și anume: fantasticul miraculos și miraculos pur, întrucât nu se găsea nicio explicație logică a scrierilor.

Consider că, *Fuchsiada* și restul operelor urmuziene au fost încadrate mai ales la *miraculosul pur* deorece scrierile erau văzute ca niște *bizarerii*, fără nicio explicație rațională, care aveau rolul de a destinde cititorul. Cealaltă categorie de lectori, rămâneau surprinși și temători de întâmplările relatate și de monstruozitatea personajelor, încadrând astfel opera în categoria fantasticului miraculos, unde în final nu se găsea nicio explicație logică. Interpretările sunt firești și pertinente, mai ales că personajele bizare nu-și găseau nicio reprezentare în lumea reală.

Lucrurile s-au schimbat radical în postmodernism, unde tehnologia a atins cote maxime, iar personajele urmuziene par că au prins viață. Protagoniștii hibrizi, *om-mașină, om-animal* și creaturile cu pseudoviață se oglindesc în roboții de azi, hibrizii plăsmuiți de om (*ligru*[8]) și mai ales se reflectă în inteligența artificială. În fapt, personajele urmuziene par creaturi conduse de inteligența artificială, iar lumea creionată este apocaliptică. Unii cercetători Biblici consideră că icoana vorbitoare din *Apocalipsa* este chiar inteligența artificială. Așadar, de vreme ce societatea s-a schimbat și viziunea cititorului asupra tipului de fantastic din opera urmuziană a devenit alta. De la fantasticul miraculos (întâmplările nu găsesc nicio explicație rațională), „Paginile bizare" sunt încadrate la *straniul pur* (evenimentele care pot fi explicate prin legi raționale, logice, dar care sunt șocante, inedite) sau la *fantasticul straniu* (evenimentele care par supranaturale, dar care l-a sfârșitul textului primesc o explicație logică) în funcție de opinia cititorului. Astfel am arătat mobilitatea fantasticului în funcție de timp, societate, mentalitate.

Fuchsiada îl are ca protagonist pe Fuchs, care „a luat ființă" miraculos, ieșind „prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală…". Începutul poemului e unul de basm, în care eroul apare pe lume miraculos și pornește în drumul său inițiatic (*După aceea Fuchs se duse direct la Consevator…*) pentru a se desăvârși în viață. Ajuns la maturitate, protagonistului *zice-se* (formulare specifică basmului) îi mai crescu și „un fel de organe genitale cari erau numai o tânără și exuberantă frunză", iar aceasta „îi mai servește și ca hrană cotidiană". Din acest punct, orizontul de așteptare al cititorului este zdruncinat, întrucât textul nu mai respectă schema inocentă a basmului. După această ruptură, acțiunea pare că intră în normalitate, Fuchs întâlnindu-se cu prima sa ispită: „o putere tainică îl atrăgea". Personajele mitologice, supranaturale, întâlnite în legende sunt introduse treptat în scenă: Venera, slujitoarele Venerei, Cupidon, Zeus, muze, Aphrodita, Athena, Apollon, Marte, producându-se o *contaminare integrală*[9] între legendă și basm.

Conform schemei basmului, după depășirea ispitelor, eroul ajunge la desăvârșirea caracterului, se însoară, ajunge împărat, finalul fiind întotdeauna fericit. În cazul de față lucrurile se complică, întrucât, paradoxal, chiar dragostea Aphroditei pentru Fuchs îi aduce protagonistului declinul, pentru el singura iubire adevărată fiind muzica (asemenea creatorului său Urmuz). Așadar, în loc să se căsătorească cu Aphrodita și să ajungă „zeu" în Olymp, Fuchs este aruncat în Haos, din cauză că nu-i poate satisface cerințele Venerei: „Zeița, întâi mirată, apoi contrariată și grav ofensată, văzând că Fuchs își considera misiunea sa ca definitiv terminată- ea, care nu primise vreodată nici de la Zei un asemenea afront- se sculă brusc în picioare și, roșie ca floarea macului, înciudată, scutură o dată capul cu grație, dar cu putere, făcând pe Fuchs să cadă la pământ." Dacă ajutoarele din basme scapă eroul din orice primejdie, în situația de față, totul este întors, Athena, zeii și oamenii dezamăgindu-l profund pe Fuchs: „…cu moralul deprimat, deconcertat, scârbit de oameni ca și de zei, de amor ca și de

[8] Un ligru este un animal hibrid, rezultat din împerecherea între un leu mascul și o femelă de tigru.

[9] În *Legende populare românești* (1981*)*, Tony Brill insistă asupra „formelor mixte", „legenda-basm", „legenda- snoavă" fenomenul numindu-l *contaminare.*

Muze…Alergă de își scoase umbrela de la reparat și, luând și pianul cu sine, dispărură pentru totdeauna în mijlocul naturii măreţe și nemărginite…".

Finalul este trist, întrucât protagonistul rămâne alungat și dezamăgit, însă se încăpățânează ca singura lui iubire să rămână muzica și speră la „creațiuni noi" care să-i semene: *...se va face cu putință creațiunea noii semințide supraoameni, și astfel va fi dispensat de a mai îndeplini pe pământ imposibila corvoadă ce i se impune."* Analizând cu atenție redactarea operei, consider că, Urmuz aduce cu sine o noutate în literatură și anume *Basmul întors.* Scriitorul utilizează schema standard a basmului explicată minuțios de V. I. Propp în *Morfologia basmului* și o întoarce.

Basmul întors, basmul urmuzian are ca protagonist un erou sau mai bine spus un *antierou* întrucât nu ajunge la împlinirea deplină, care pornește în drumul său inițiatic, nu reușește să treacă probele la care e supus, nu este ajutat de celelalte personaje, ci încurcat, finalul fiind tragic. Astfel, dacă prin basm, cititorul descoperă recompensa oamenilor victorioși, care au avut ca valoare principală credința creștină, prin basmul întors, basmul urmuzian, lectorul percepe consecințele unei lumi corupte, dezumanizate, hibridizate, ce se finalizează cu o stare de sfârșeală veșnică, în care se oglindește societatea actuală.

Cu privire la încadrarea operei într-o tipologie a fantasticului, așa cum am mai menționat, cititorul este cel care ia decizia finală, în funcție de explicația pe care o găsește potrivită scrierii. În opinia mea, *Fuchsiada* este un caz în care, în ceea ce privește mesajul încifrat în spatele fabulosului se poate încadra la fantasticul straniu, iar în ceea ce privește personajele de basm, se poate încadra în miraculos.

Opera *Schimnicul* de Vasile Voiculescu este construită având în centru legenda mitologică a omului-lup. Desigur, și în acest caz se poate vorbi despre o *contaminare* între nuvelă fantastică, legendă mitologică și basm. Legenda mitologică are la bază mitul pe care îl desacralizează, și, se naște fie din imaginație pură, fie dintr-un cumul de elemente pe care omul le consideră a fi, la momentul respectiv, excepționale, transmițându-se prin viu grai sau în scris, din generație în generație. Așa cum menționează Arnold Van Gennep[10] „legendele se nasc în fiecare clipă".

În ceea ce privește încadrarea într-o categorie a fantasticului, *Schimnicul* nu a cunoscut numeroase interpretări de-a lungul timpului, ci este până în prezent asociat cu fantasticul miraculos, elementele fiind acceptate ca supranaturale. Din acest punct de vedere, proza lui Voiculescu este diferită de cea urmuziană, care odată cu trecerea timpului, a suportat numeroase interpretări.

Legenda omului-lup își are originile în vechime și întrunește mai multe înțelesuri. În primul rând, în vechime „omul–lup" era în fapt omul posedat de duhuri necurate, care avea un comportament animalic. El nu se transforma în lup, ci, din cauza că era posedat de ființe demonice, comportamentul său era înfiorător, făcându-și rău sieși și comunității întregi. Acești oameni sunt pomeniți și în Biblie, unde erau numiți „lunatici", sau „posedați", Domnul Iisus salvându-i adesea: *Când au ajuns la norod, a venit un om care a căzut în genunchi înaintea lui Isus şi I-a zis: „Doamne, ai milă de fiul meu, căci este lunatic şi pătimeşte rău: de multe ori cade în foc şi de multe ori cade în apă. L-am adus la ucenicii Tăi şi n-au putut să-l vindece." „O, neam necredincios şi pornit la rău!" a răspuns Isus. „Până când voi fi cu voi? Până când vă voi suferi? Aduceţi-l aici la Mine." Isus a certat dracul, care a ieşit din el. Şi băiatul s-a tămăduit chiar în ceasul acela*[11]. De asemenea, în toate culturile, omul-lup este asociat cu ființele demonice. Oamenii ajungeau în starea de a fi posedați din cauză că nu ascultau de Dumnezeu și făceau tot felul de ritualuri satanice. Transformarea fizică a omului într-un lup este doar o fantezie, izvorâtă din imaginația omului, pe care industria cinematografică a

[10] Arnold Van Gennep (n. 23 aprilie 1873, Ludwigsburg, Germania- d. 7 mai 1957, Bourg-la-Reine, Franța) a fost un etnograf și folclorist olandez-germano-francez.
[11] Matei 17:14-21

exploatat-o la maxim. Doar un exemplu de film este *Scufița Roșie*[12] *(*anul 2011*),* care se bazează pe legenda omului-lup, reinterpretând povestea *Scufiței Roșii* și cultivând o multitudine de mituri și tradiții din folclor.

În al doilea rând, mitul „omului-lup" are și o interpretare alegorică, pe care Voiculescu o potențează în *Schimnicul,* prin Sofonie, protagonistul conturat și anume „lupul în piele de oaie", răutatea mascată prin bunătate. În societatea actuală, „omul cu mai multe măști" este tot mai întâlnit, oferind operei lui Voiculescu actualitate, asemenea prozei urmuziene. Conceptulul răului învăluit într-un aparent bine este iterat și în Biblie, de la oamenii fățarnici (*Vai de voi, cărturari şi farisei fățarnici! Pentru că voi sunteți ca mormintele văruite, care pe dinafară se arată frumoase, iar pe dinăuntru sunt pline de oasele morților şi de orice fel de necurăție.*[13]), până la Anticrist (*Vai de păstorul de nimic care îşi părăseşte oile! Să cadă sabia pe brațul lui şi pe ochiul lui cel drept! Să i se usuce brațul de tot şi să i se stingă ochiul drept*[14]), faptele fiind acelea care demonstrează caracterul omului (*Așa că după roadele lor îi veți cunoaşte*)[15]. Astfel, am arătat mobilitatea legendei.

Nuvela fantastică *Schimnicul* debutează cu numeroase expresii din câmplul lexical al religiei ortodoxe, acțiunea desfășurându-se în „toiul postului mare", când „toaca și clopotele asurzeau muntele". Personajul cheie al operei este părintele Sofonie, înzestrat cu numeroase calități morale și depășindu-i pe toți ceilalți călugări, în moralitate și-n sfințenie: „numai părintele Sofonie sta mereu întreg și nebiruit". Voiculescu îl caracterizează în mod direct, conturându-i caracterul: „treaz, puternic, neînfricat". Părintele nu era niciodată obosit sau flămând, deși postea zile întregi și datorită preferinței sale de a sta izolat pentru a se desăvârși, este numit „Schimnicul"[16].

Starea de liniște a bisericii este perturbată de un animal sălbatic, un lup, care venea în fiecare seară și răpea mieii crescuți în curtea bisericii. Neobișnuit este faptul că niciun câine nu făcea rău animalului cu pricina și doar Sofonie putea să țină creatura sub control, însă sătul de agitație, alege să-și schimbe numele în Antonie și să plece de la mânăstire, adăpostindu-se într-o peșteră izolată de oameni. Voiculescu aduce la cunoștința cititorilor detalii bizare din copilăria schimnicului, schimbând brusc orizontul de așteptare al acestora. Astfel, schimnicul a intrat în mânăstire la vârsta de cinsprezece ani, adus de sărmana sa mamă văduvă. Numele său real era Stan și era înzestrat cu anumite abilități supranaturale: „doar prin întinderea unei mâini, Stan putea să scoată apă din fântână, să deschidă uși, să aprindă candele", dar văzându-i comportamentul plin de evlavie, călugării au hotărât să-l țină în biserică. Aceste elemente pun cititorul într-o situație de ezitare, neștiind exact cum să interpreteze evenimentele relatate.

Liniștea este înlăturată total după plecarea părintelui de la mănăstire, deoarece lupul era de necontrolat. Depășiti de situație, călugării disperați au recurs la tot felul de metote reprobabile pentru niște oameni credincioși, apelând la vraci și la vânători. Cititorul alunecă pe nesimțite în universul fantastic. După ce vraciul comunică cu câinii și află că lupul e om, sfătuiește călugării să aducă un vânător, să pregătească gloanțe de argint pentru a prinde făptașul. De asemenea, vânătorul trebuie să respecte un ritual, trăgând cu pușca doar după ce cântă cocoșul alb simbol al purificării. Ritualul a fost respectat și omul-lup împușcat, însă trupul nu era de găsit, până în momentul când părintelui Sofonie i s-a făcut o vizită în peșteră și a fost găsit fără suflare, înconjurat de gândaci și tot felul de ființe „necurate". Momentul culminant al operei, pe care Voiculescu îl mânuiește cu măreție, este discuția iscată între călugări, care ține în suspans atât personajele cât și cititorii, cu privire la descoperirea modului

[12] Film regizat de Catherine Hardwicke, după un scenariu de David Leslie Johnson. Se bazează foarte puțin pe povestea populară Scufița Roșie culeasă de folcloristul Charles Perrault sub denumirea Le Petit Chaperon Rouge și mai târziu de Frații Grimm sub denumirea Rotkäppchen.
[13] Matei 23:27
[14] Zaharia 11:17
[15] Matei 7:20
[16] Călugăr care duce viață aspră, de privațiuni, departe de lume.

în care a murit părintele. Unii doreau să vadă dacă Sofonie a fost împușcat, iar ceilalți doreau să-l îngroape creștinește fără să afle adevărul vreodată. Din fericire pentru cititori, autorul a decis să aflăm motivul morții părintelui, în trupul său găsindu-se glonțul.

În funcție de viziunea cititorului, nuvela fantastică „Schimnicul" poate accepta încadrări diferite în categoriile fantasticului. În cele mai multe cazuri, nuvela a fost încadrată în categoria fantasticului miraculos, întâmplările fiind atribuite supranaturalului. Pentru că nimeni nu a văzut momentul împușcării lupului există și posibilitatea ca bestia să fi dispărut din motive logice, iar vânătorul să-l fi împușcat din greșeală pe părinte, ipoteză rar întâlnită. Pentru acești cititori, nuvela se poate încadra în categoia fantasticului straniu. Am arătat astfel, mobilitatea fantasticului în funcție de cititor.

Piesa de teatru *Omul cu mârțoga*[17] de George Ciprian este o adevărată pledoarie pentru credință, moralitate și valori creștine. Piesa de teatru întrunește trăsăturile specifice basmului modern, fiind de mare actualitate în generația actuală, asemenea operelor celor doi scriitori prezentați anterior. George Ciprian aduce ca noutate basmul modern, care respectă morfologia basmului, dar întâmplările relatate au o mai mare oglindire în viața reală. Evenimentele fantastice se împletesc cu cele raționale, în final atât personajele, cât și citirorii găsind explicații logice. Mai mult de atât, finalul fericit, este înfăptuit datorită înțelepciunii și credinței neclintite, oferind un puternic mesaj moralizator.

Opera *Omul cu mârțoaga* se deosebește de celelalte două scrieri analizate anterior prin faptul că nu poate fi încadrată decât în categoria straniului (straniu pur sau fantastic straniu) deoarece indiferent de mentalitatea cititorului, evenimentele sunt explicate rațional. Piesa de teatru se aseamănă prin spiritul ludic de scrierile urmuziene și prin capacitatea lui G. Ciprian de a ține în suspans cititorii, de nuvela fantastică a lui Voiculescu.

O altă deosebire importantă este aceea că personajele lui Ciprian nu sunt supranaturale, însă paradoxal, au o putere interioară mult mai mare decât personajele bizare urmuziene sau decât personajele fantastice creionate de Voiculescu, întrucât biruința lor vine din credința în Dumnezeu. Astfel, dacă în cazul prozei urmuziene (basm întors) finalul tragic era de așteptat, întrucât personajele sunt lipsite de identitate, credință în Dumnezeu și valori, în ceea ce privește piesa *Omul cu mârțoaga* protagonistul nu putea ieși decât biruitor, pentru că niciodată credința adevărată nu lasă de rușine.

Piesa de teatru *Omul cu mârțoaga* îl are ca protagonist pe Chirică, arhivar de meserie, care trăiește la limita sărăciei, alături de soția sa, Ana, și împreună cu cei doi băieți. În ciuda situației precare, Chirică se încăpățânează să creadă că în viitor va avea o viață prosperă. Orizontul cititorului este zdruncinat în momentul în care Chirică, în ciuda situației materiale nefaste, decide să cumpere o mârțoagă, pe care o îngrijește regește: „Un cal slăbănog de ți-e mai mare milă de el." Din acest punct, toată viața protagonistului „se răstoarnă" fiind batjocorit și umilit atât de familie, cât și de societatea întreagă. Soția sa, Ana, alege să-l părăsească, să-l înșele, lăsându-i în grijă pe cei doi băieți. Singurul care-l susține, deși nu este de acord cu faptele sale, rămâne Varlam, prietenul lui (personaj-ajutor, specific basmului). Chirică ajunge într-o situație fără ieșire, fiind amenințat cu confiscarea propriei locuințe, dacă nu renunță la mârțoagă. Copiii lui sunt de asemenea exmatriculați din școală. Aidoma „martirilor" din vechime protagonistul rămâne neclintit în credința pe care o are, după modelul Biblic, fiind cu totul încredințat că viitorul îi va surâde*: Și credința este o încredere neclintită în lucrurile nădăjduite, o puternică încredințare despre lucrurile care nu se văd. Pentru că, prin aceasta, cei din vechime au căpătat o bună mărturie*[18]. Astfel, Chirică își îngrijește cât poate mai bine calul (numit Faraon al V-lea), toți poreclindu-l „omul cu mârțoaga", care aduce blam societății: „Mă țin ca și altădată de coada mîrțoagei mele".

[17] *Omul cu mârțoaga* este o piesă de teatru a autorului român George Ciprian. A fost publicată în 1927. Este o comedie în 4 acte. A avut premiera la 7 octombrie 1927 la Teatrul Național din București, cu George Calboreanu în rolul principal.
[18] Evrei 11:1-6

Actul IV îl plasează pe protagonist alături de Varlam, într-un apartament bogat, în care cu greu puteau sta liniștiți din cauza laudelor pe care cetățenii i le ofereau lui Chirică. Credința sa nu a fost zadarnică și înscriindu-l pe Faraon al V-lea la o cursă de cai, mare a fost uimirea tuturor, când cursa a fost câștigată de „mârțoagă", iar „omul"(Chirică) a primit o mare recompensă. Deși, statutul eroului s-a schimbat, el a rămas smerit și bun, oferind bani tuturor celor care au avut nevoie. De asemenea, a ales să-și ierte soția și să întemeieze din nou o familie, alături de ea. Toată societatea era mirată de înțelepciunea lui Chirică, doar el afirma: „eu știam că are să se întâmple așa", aidoma credincioșilor, care cer după voia Lui Dumnezeu (*Dacă vreunuia dintre voi îi lipseşte înţelepciunea, s-o ceară de la Dumnezeu, care dă tuturor cu mână largă şi fără mustrare, şi ea îi va fi dată. Dar s-o ceară cu credinţă, fără să se îndoiască deloc, pentru că cine se îndoieşte seamănă cu valul mării, tulburat şi împins de vânt încoace şi încolo. Un astfel de om să nu se aştepte să primească ceva de la Domnul, căci este un om nehotărât şi nestatornic în toate căile sale*[19]).

Piesa de teatru *Omul cu mârțoaga* este plină de semnificații și cu un puternic mesaj moralizator. În primul rând, în societate, Chirică este reprezentantul omului care-și duce la îndeplinire planul, indeferent de *bullyingul* primit. Povestea sa se aseamănă cu parabola *broscuței surde* care a câștigat concursul pentru că a fost „surdă" la descurajările aduse de ceilalți. Interpretată religios, piesa *Omul cu mârțoaga* surprinde încredințarea neclintită a creștinilor în Dumnezeu, în promisiunile și legile Lui, neținând cont de împotrivirea tuturora.

În al doilea rând, calul este simbolul omului căzut, fără libertate și vără valoare în ochii societății, care ajutat și iubit ajunge la adevăratul său statut: „Eu l-am îngrijit cu răbdare… Gonea pentru întâia dată slobod. Gonea ca și cum ar fi vrut să câștige dintr-o dată toate miile de metri cu care rămăsese până atunci în coadă. Animalele au suflet și ele. Gonea ca și când ar fi voit să se spele și să mă spele de rușine." De asemenea, G. Ciprian scoate în evidență și importanța animalelor.

Omul cu mârțoaga evidențiază o serie de valori care au dus la dezvoltarea și clădirea societății, care în postmodernism pare că sunt în pericol.

În cele din urmă, lucrarea a evidențiat universul fantastic în operele celor trei scriitori, colegi și prieteni: Urmuz, Vasile Voiculescu, George Ciprian, încadrând fiecare operă într-o categorie a fantasticului, făcând apel la Cuvândul lui Dumnezeu, Biblia.

BIBLIOGRAPHY:

1. Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Ediția a III-a, Editura Cartea Românească Educațional, 2024

Biblia – Traducerea Dumitru Cornilescu, revizuită ortografic, Editura Societatea Biblică din România, 2015

2. Cârstea, Nicolae, *Urmuz între realitate și mit, Ghid posibil de acces la „Pagini bizare"*, Editura Zodia Fecioare, Pitești, 1995
3. Ciprian, George, *Omul cu mârțoaga:comedie în patru acte*, Editura pentru Literatură, București, 1963
4. Costache, Lucian, *Urmuz Dragoste, Muzică, Libertate (Epopeea eroicului sunet muzical și a eroicei semințe erotice)*, Editura Zodia Fecioarei, Pitești, 2023
5. *DEX*, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016
6. Jung, C.G., *În lumea arhetipurilor*, Editura „Jurnalul Literar", București, 1994
7. Todorov, Țzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973
8. Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Mondoro, București, 2013.

[19] Iacov 1:17

9. Vakulovski, Alexandru, *Urmuz Cei dintâi trăsniți*, Editura Polirom, București, 2021
Voiculecu, Vasile, *Nuvele*, Editura Minerva, București, 1972
10. https://www.rador.ro/2024/03/07/omul-cu-martoaga-de-george-ciprian-auditie-cu-public-la-muzeul-national-al-literaturii-romane/
11. https://ziarulexclusiv.ro/2023/03/19/emotionanta-lectie-despre-viata-intr-un-spectacol-de-teatru-emblematic-la-premiera-de-la-petrosani-a-piesei-omul-cu-martoaga-de-g-ciprian/
12. https://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%9Avetan_Todorov
13. https://enigmatica.ro/omul-lup-mitologie-origini-si-aparitii/
14. https://curtealuiurmuz.ro/

"THE WIDOW-MOTHER" AS A CHARACTER IN THE PROSE OF TRANSYLVANIAN WRITERS FROM THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY

Alina-Daniela Soare
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Set against a historical backdrop shaped by war and within a geographical context where mining was among the primary occupations through which men provided for their families, the destiny of women - once they entered marriage - often led, almost inevitably, to widowhood. Thus, it is no coincidence that the pages of Transylvanian literature from the late 19th and early 20th centuries are filled with women dressed in black mourning clothes. In the prose of Ioan Slavici, Ion Agârbiceanu, Liviu Rebreanu, and Pavel Dan, the widow can be seen as an "amphibious" character - insofar as, within a patriarchal society dominated by traditional values, she experiences both subordination to a male authority figure (whether father or husband), and a kind of paradoxical freedom - at once a burden and a gift - that comes with her new status. The authority the father once held over the children is, after his death, assumed - whether skillfully or not- by the widow-mother, presented as following: Mara, Ana, Ciulic's mother, Voicu's mother – in Ioan Slavici's work, Fefeleaga, Veronica – in Ion Agarbiceanu's stories Apostol's mother, Petrica's mother, Titi's mother – in Liviu Rebreanu's prose Triloiu's Ana , Urcan's wife – in Pavel Dan's writing.

Keywords: character, widow, Transylvanian, freedom, authority

În literatura ardeleană de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, societatea rurală este prezentată ca un spațiu organizat în jurul valorilor familiei, muncii și religiei. Bărbatul este, în mod tradițional, privit drept „capul familiei", „stâlpul casei", autoritatea, fiind responsabil de treburile exterioare. În acest context, moartea lui provoacă nu doar suferință, ci și un dezechilibru funcțional în familie. Rolurile trebuie reconfigurate, iar femeia, văduvă și mamă, este cea care trebuie să umple acest gol, în ciuda limitărilor impuse de statutul ei social.

Femeia a fost mereu considerată a fi făcută pentru viața conjugală: Soție, mamă, stăpâna casei, femeia află în căsătorie, în același timp, forța de a trăi și sensul propriei vieți. Pentru o femeie, idealul fericirii s-a materializat întotdeauna într-o casă, fie ea colibă sau palat. Pentru femeie, casa și familia reprezintă un nucleu de stabilitate și permanență.[1]

Văduva-mamă se află, astfel, într-o poziție paradoxală: pe de o parte, este vulnerabilă din punct de vedere economic și emoțional, iar pe de altă parte, este forțată să preia conducerea familiei. Acest proces de reconfigurare identitară nu este lipsit de conflicte, atât interioare, cât și exterioare. Femeia, obișnuită cu un rol casnic, este nevoită, după moartea soțului, să iasă în lume, să ia decizii, să negocieze, să se impună. Imaginea văduvei-mame, astfel, se definește prin dinamism, portretul său este surprins în mișcare: „aleargă", „umblă", „se ceartă", „muncește", ceea ce contrastează cu tăcerea și resemnarea care erau atribuite femeii tradiționale.

Tristețea acestor femei (eroice, uneori) – cărora viața le-a răpit perechea masculină, umplându-le de durere, de griji și de îndatoriri – nu era incompatibilă cu eforturile pentru obținerea sau menținerea puterii (sau a autorității, cu aparițiii specifice, în funcție de palierul social), că *jalea* lor era curmată la un moment dat spre a face loc energiei în urmărirea unor

[1] Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, 1998, apud Lucian Cochinescu, *Dimensiuni ale psihologiei în literatură*, Editura paralela 45, 2008, p. 331.

intenții complexe, că destule *femei singure* au izbutit să-și croiască destine postconjugale impresionante[2].

Un exemplu elocvent pentru complexitatea figurii mamei-văduve în literatura ardeleană este oferit de romanul *Mara* al lui Ioan Slavici, unde protagonista întruchipează idealul femeii capabile să se autodepășească în fața adversităților existențiale. Rămasă văduvă cu doi copii („A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică, și harnică, și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc”[3]), Mara nu se lasă copleșită de condiția socială vulnerabiă, ci își asumă simultan rolurile de „cap al familiei”, administrator al gospodăriei, precupeață, mamă și tată. Fără a beneficia de un sprijin exterior, reușește să-și mobilizeze resursele materiale și emoționale în direcția unui scop clar definit: asigurarea unui viitor stabil și onorabil copiilor săi („Am să te scot om, om de carte, om de frunte, ca să nu fii ca tatăl tău și ca mama ta, că să stea ei și copiii lor în fața ta cum stăm noi în fața lor”[4]).

Portretul construit de Ioan Slavici nu este idealizat, ci marcat de o veritabilă tensiune interioară care relevă forța psihologică a personajului. Mara este descrisă drept o femeie „neastâmpărată, mereu cuprinsă de griji”, incapabilă să se abandoneze odihnei. Această agitație neîntreruptă funcționează atât ca o transpunere fizică a unei neliniști existențiale, cât și ca o manifestare concretă a sentimentului de responsabilitate maternă care o domină („Mara ea singură era mereu neastâmpărată, mereu cuprinsă de griji și nu putea să doarmă nopțile liniștită, ca alte dăți”[5], „Se plimba femeia așa singură prin casă sbuciumată de gânduri. Copiii îi adormiseră de mult, dar ea nici că se gândea măcar să se aşeze la odihnă”[6]).

Dacă în cazul Marei condiția de văduvă implică un veritabil efort de afirmare a sinelui într-un context ostil, în nuvela *Două iubiri* de Ion Agârbiceanu, văduvia determină o internalizare profundă a pierderii, transformată într-un devotament matern aproape obsesiv. În timp ce Mara își canalizează energiile către exterior, în direcția construirii unei stabilități materiale și sociale pentru copiii ei, baronița se retrage într-un univers afectiv dominat de melancolie și idealizare, în care fiica, Ella, devine unica punte de legătură cu trecutul și singura formă de validare personală într-un prezent nesigur („Pământurile se împuținau, numele lor nu-l mai citeai pe nicăieri”[7]).

Aceeași tendință de interiorizare a suferinței în urma pierderii soțului apare, într-o altă nuanță, și în romanul *Pădurea spânzuraților*, de Liviu Rebreanu, unde mama lui Apostol Bologa este un exemplu de văduvă-mamă care îmbină devotamentul religios („și-a dat mare osteneală să sădească în inima micului Apostol adorarea Domnului.”[8]) cu o formă aproape absolută de iubire maternă, o „dragostea maternă idolatră”[9]. Portretizată cu delicatețe și profundă înțelegere psihologică, ea întruchipează o mamă care, rămasă singură după moartea soțului, își proiectează întreaga existență asupra unicului copil („Tot așteptăm să ne pomenim cu tine pe acasă, mângâierea și nădejdea mea pe lume, și credința în Dumnezeu […] Dar eu, sărmana văduvă, ce să fac? Plâng și mă rog lui Dumnezeu să-ți poarte de grijă.”[10])

Pavel Dan aduce în proza sa o altă fațetă a văduvei-mame, una mai întunecată și mai tragică decât în scrierile lui Ioan Slavici, Ion Agârbiceanu și Liviu Rebreanu. În nuvelele *Iobagii* și *Ursita*, două personaje feminine, ambele numite Ana, întruchipează extremele condiției de mamă singură: de la disperarea furioasă („un singur lucru o interesa mai mult decât

---

[2] Dan Horia Mazilu, *Văduvele sau Despre istorie la feminin*. Iași: Editura Polirom, 2008, p. 532.
[3] Ioan Slavici, *Mara*. Postfață și bibliografie de Radu G. Țeposu. București: Editura Minerva, 1985, p. 5.
[4] *Ibidem*, p. 18.
[5] Ioan Slavici, *Mara*. Postfață și bibliografie de Radu G. Țeposu. București: Editura Minerva, 1985, p. 130.
[6] Ioan Slavici, *Vatra părăsită* în *Nuvele*, vol. VI. București: Editura Cartea românească, ediția I-a, 1927, p. 42.
[7] Ion Agârbiceanu, *Două iubiri*. București: Editura pentru Literatură, 1968, p. 25.
[8] Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților* în *Opere 5*. Ediție critică de Niculae Gheran, Addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu. București: Editura Minerva, 1972, p. 28.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*, p. 45.

orice pe lume: ce să deie mâncare copiilor”[11], „după ce stete câteva clipe tremurând, în vreme ce lacrimile îi curgeau din ochi pîrău, puse copilul jos și zise fetei mai mari: – Veronica, ai grijă de copii. […] – Carne de baron.”[12]) la resemnarea mută („Apoi, dând din cap a zădărnicie, se așează la furcă lângă vatră. Și toarse mereu.”[13])

Ana din *Iobagii* este poate unul dintre cele mai tulburătoare portrete ale mamei abandonate de societate. Respinsă, umilită, alungată din casă, ea se zbate în pragul disperării, neputincioasă în fața suferinței copiilor săi.

În ușa poieții lui Zaharia, unde se aciuase cu copiii după ce o dăduseră afară din casa baronului, ieși afară și se uită cu tristețe spre ei. Ținea în brațe copilul cel mic, care era bolnav. Îl înțercase demult, dar acum, fiindcă n-avea ce-i da de mâncare, încerca să-l înșele dându-i să sugă. Copilul nu găsea nici o picătură de lapte și plângea. Plângea și Ana.[14]

În contrast, Ana din *Ursita* este figura văduvei care se stinge în tăcere. Apatică, resemnată, prinsă în gesturi mecanice precum torsul sau statul la vatră, ea devine simbolul vieții care curge fără speranță, fără scop. Prezența ei este aproape fantomatică, redusă la minimum, ca o umbră în propria poveste. Cuvintele care o definesc sunt ale altora – soțul sau fratele – iar vocea ei rămâne mută. Singura fisură în această resemnare totală este ștergerea unei lacrimi, semn că durerea interioară nu a dispărut, ci este doar adânc îngropată („își șterse ochii cu năframa”[15]).

Pavel Dan surprinde astfel două ipostaze extreme ale aceluiași destin – văduvia ca abandon și lipsă de sprijin, dar și ca potențial de revoltă, sacrificiu și – chiar în tăcere – demnitate.

Portretul văduvei-mame în proza scriitorilor ardeleni reflectă nu doar o tipologie feminină recurentă, ci o radiografie profundă a societății tradiționale, în care feminitatea este modelată de suferință, responsabilitate și devotament matern. Fie că este vorba despre Mara, care transformă durerea pierderii în forță activă și strategie de supraviețuire („Eu pot, eu am urmă ea avântată; mi-a dat Dumnezeu și are să-mi mai deie, fiindcă el nu face deosebire între oameni!”[16]), despre baronița din *Două iubiri*, care se repliază în nostalgie și dependență afectivă, sau despre mama lui Apostol Bologa, al cărei atașament se hrănește din credință, aceste personaje feminine reflectă modalități distincte de a gestiona văduvia într-o lume dominată de patriarhat, instabilitate socială și constrângeri morale. La Pavel Dan, drama maternă capătă accente tragice, expunând vulnerabilitatea extremă a femeii abandonate și sărace, în timp ce Ioan Slavici, Ion Agârbiceanu și Liviu Rebreanu conturează mame puternice, dar profund marcate de rolul lor social și afectiv.

În toate cazurile, maternitatea devine nu doar un rol biologic, ci și o formă de identitate existențială, prin care femeia își negociază locul într-o lume fragilă, adesea ostilă. Văduvia amplifică această funcție simbolică a maternității, transformând-o într-un spațiu de confruntare între trecut și prezent, între ideal și realitate, între iubire și renunțare. Astfel, literatura nu doar surprinde condiția femeii rămase singure, ci o transformă într-un prilej de interogare a valorilor fundamentale: datoria, sacrificiul, libertatea, identitatea.

Femina devine spectaculos numai dacă e construit în concordanță cu prejudecățile sociale sau în contradicție cu ele și dacă structura lui devine semnificativă literar. …Astfel, un personaj feminin construit împotriva prejudecăților epocii devine vizibil (prin contrastul cu fundalul) și în literatură.[17]

---

[11] Pavel Dan, *Iobagii* în *Schițe și nuvele*. Postfață și bibliografie de Mircea Braga. București: Editura Minerva, 1985, p. 216.
[12] Pavel Dan, *Iobagii* în *Schițe și nuvele*. Postfață și bibliografie de Mircea Braga. București: Editura Minerva, 1985, p. 217.
[13] *Ibidem*, p. 10.
[14] *Ibidem*, p. 216.
[15] *Ibid*em, p. 10.
[16] Ioan Slavici, *Mara*. Postfață și bibliografie de Radu G. Țeposu. București: Editura Minerva, 1985, p. 18.
[17] Ioana Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor. De la doamna B. la doamna T*. București: Editura Crater, 1999, p. 6.

Așadar, văduva-mamă este unul dintre cele mai complexe și puternice personaje feminine din proza scriitorilor ardeleni. Înscriindu-se într-un univers rural tradițional, în care moartea bărbatului provoacă un dezechilibru profund, femeia văduvă este forțată să își asume roluri multiple și dificile. Departe de a fi doar o figură pasivă a durerii, ea este prezentată ca o ființă activă, capabilă de decizii, muncă susținută și autoritate, dar și de suferințe tăcute și renunțări dureroase.

BIBLIOGRAPHY:

1. BREAZU, Ion: *Literatura Transilvaniei*. București: Casa Școalelor, 1944.
2. COSTINELA, Andreescu-Denisa: *Ioan Slavici și destinul său epic*, Editura Sfântul Ierarh Nicolae, 2010.
3. CUBLEȘAN, Constantin: *Romancierul Rebreanu*. București: Editura Viitorul Românesc, 2001.
4. DIACONESCU, Viorica: *Personajele feminine în nuvelistica lui Ioan Slavici* în *Limbă și literatură*. București: Editura Societatea de Științe Filologice din România, 1973.
5. LAZĂR, Monica: *Pavel Dan (1907-1937)*. București: Editura pentru Literatură, 1967.
6. MALIȚA, Liviu: *Alt Rebreanu*. Cluj: Editura Cartimpex, 2000.
7. MIHĂILĂ, Ramona: *Construcția identității personajului feminin în proza secolului al XIX-lea*. Teză de doctorat. București, Universitatea București, Facultatea de Litere, 2007.
8. PÂRVULESCU, Ioana: *Alfabetul doamnelor*. București: Crater, 1960.
9. PETRE, Andreea: *Personajul feminin în proza românească, (secolul al XIX-lea), 1-Eva și Maria, fețele aceleiași monede*. Teză de doctorat. Universitatea din București, 2008.
10. POMPILIU, Marcea: *Ioan Slavici*. București: Editura pentru literatură, 1965.
11. POPA, Mircea: *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*. București: Editura Minerva, 1982.
12. POPESCU, Magdalena: *Slavici*. București: Editura Cartea Românească, 1977.
13. POPESCU, Nicoleta Aurora: *Personajul feminin în literatura secolului XX în România și Marea Britanie*. Târgoviște: Editura Bibliotheca, 2012.
14. RADIAN, Sanda: *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*. București: Editura Minerva, 1986.
15. SĂNDULESCU, Al.: *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*. București: Editura Minerva, 1976.
16. SIMUȚ, Ion: *Liviu Rebreanu –monografie*. Brașov: Editura Aula, 2002.
17. UDUDEC, Laura Elena: *Feminitatea în literatura română (Femeia ca scriitoare sau persoană și spiritul feminin*), Teză de doctorat, Universitatea din București, Facultatea de Litere, 2010.
18. VATAMANIUC, Dimitrie: *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*. București: Editura Academiei, 1968.
19. VATAMANIUC, Dimitrie: *Ion Agârbiceanu*. București: Editura Albatros, 1970.
20. VLAD, Ion: *Pavel Dan - zborul frant al unui destin*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1986.
21. ZAHARIA FILIPAȘ, Elena: *Studii de literatură feminină*. București: Paideia, 2004.

BETWEEN LUCIDITY AND DESPAIR: DEPRESSIVE REALISM IN THE FICTION OF MARTA PETREU

Mihaela-Alexandra Raica
PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: This paper explores the presence and function of depressive realism in the fiction of Marta Petreu, with a primary focus on her novel Acasă, pe Câmpia Armaghedonului. Drawing on psychological and literary theories of depressive realism, the study investigates how Petreu employs emotional lucidity, existential depth, and psychological fragmentation to construct narratives that reject idealization and confront painful personal and historical truths. By examining themes such as maternal guilt, inherited trauma, and the breakdown of selfhood, the paper positions Petreu's work within a broader tradition of post-traumatic and post-communist literature in Romania. It argues that her fiction does not merely depict despair but uses it as a mode of cognitive and moral clarity, challenging the reader to engage with the discomfort of a reality unmediated by redemptive illusions. Through close textual analysis and critical contextualization, the study reveals how Petreu's depressive realism functions as both a literary strategy and a philosophical stance.

Keywords: Depressive Realism, postmodern literature, Maternal Guilt, Psychological Trauma, Modern Eastern European Fiction

Marta Petreu (Rodica Marta Vartic) is one of the most representative figures of Romanian postmodernism. This is due to the way her poetry uses trauma as a central thematic element, exploring its psychological and emotional impact on the individual and society. Through the lens of trauma, Marta Petreu's poetry challenges traditional notions of identity, memory, and history. She first gained recognition for her volumes of poetry, which also marked her debut in the literary sphere. A decade later, she began publishing essays, and starting in 2011, the author turned her attention to the novel. Home, on the Plain of Armageddon was a real success, contributing significantly to her literary recognition—a topic I will further develop. Marta Petreu's most important works can be divided into three main categories: Poetry volumes, including Bring the Verbs (1981), The Morning of Young Ladies (1983), Psychic Place (1991), Shameless Poems (1993), The Book of Wrath (1997), The Apocalypse According to Marta (1999), The Phalanx (2001), and Jacob's Ladder (2006). These were later compiled into the complete poetry collection published by Polirom in the author's dedicated series. Among her most significant essays and historical studies are Blaga, Between the Legionaries and the Communists (2021), The Devil and His Disciple: Nae Ionescu and Mihail Sebastian (2009), and Lords and Ladies (2014).

Postmodernism in Romanian culture represents the symptom of a strong desire to import American culture (music, film, literature) into a culture which, especially in the last decade of the Ceausescu regime, had oriented its official discourse mainly towards forms of nationalism, primordialism and anti-Westernism. Postmodernism in the socialist states has a rather subversive role, opposing rationalization and planning and embracing/celebrating the free market and Westernization. So what is born as the 'logic of late capitalism' becomes in communist states a cosmopolitan form of political struggle. The main problems in defining a Romanian postmodernism are related to the relationship between literature and society in the communist regime: being a regime based not on "infinite reproduction" and accumulation, but on rationalized production, the social background does not allow the formation of an "organic" postmodernism. As there was political censorship in communist Romania, left to the publishers after the disappearance of the DGPT (General Directorate of Press and Printing) in 1977,

postmodernism was formed 'underground', through student publishing networks and by publishing private printing houses.

Marta Petreu is a Romanian postmodern poet whose work stands out through emotional depth, expressiveness, and an intimate exploration of the human experience. Her poetry, often described as introspective and meditative, addresses universal themes such as love, loss, identity, and the relationship between the individual and society. Among the defining characteristics of Marta Petreu's poetry are:

Poetic language: Petreu uses a language rich in imagery and metaphors, thus creating a vibrant and memorable poetic world.

The theme of love: Love, in all its manifestations, is a recurring theme in Petreu's poetry, hovering over her poetics regardless of the forms it takes. She explores both romantic love and love for family, friends, and nature, as well as toxic love, which also appears in her novels.

Reflections on identity: Petreu confronts fundamental questions about the self and her place in the world, exploring themes such as origins, belonging, and alienation. Social engagement: Petreu's poetry is not only a reflection of personal experience but also a reaction to social and political reality. She often expresses concerns about the state of the world and the future of humanity.

Marta Petreu's work is influenced by a variety of sources, including Romantic poetry, Modernism, and Postmodernism. She is part of the tradition of contemporary Romanian poetry, alongside other important poets. "The third direction is the neo-expressionist one, concerned with an ethical and metaphysical problematic, in which, even though the aggressiveness of the language often leads to effects of a hallucinatory concreteness dealing with the themes of suffering, abjection, madness, and death, the meaning remains ultimately a transcendent and impersonal one, specific to Modernism. Emil Hurezeanu, Ion Mureșan, Marta Petreu—that is, the Cluj poets of the generation, along with their many disciples, as well as the Moldavian Nichita Danilov and the 'Lunedist' Mariana Marin, are representatives of this orientation, impressive in value, but rather undeveloped in terms of poetics."[1]

Thus, although the dividing line between Neomodernism and Postmodernism is much more flexible, as theorized by Mircea Cărtărescu in Romanian Postmodernism, the three '80s directions are equally both Neomodernist and Postmodernist—an aspect that significantly changes the theoretical discourse about Postmodernism.

Marta Petreu has been active in the literary world for three decades through her volumes of poetry. In 2011, this changed when the author published one of her first novels, Home, on the Plain of Armageddon, a rural novel with multiple layers of action and perspective, whose main theme is the decline of the family.

The concept of depressive realism has emerged and is predominantly used in psychological and psychoanalytic studies, determining the permanently altered perspective of the individual in relation to the reality experienced by the individual. More specifically, it is a way of observing the world through a permanent pessimistic lens, exploring the negative events and influences around him. Depressive realism does not deny that life sometimes includes, or sometimes seems to include, some positive values, but it is based on the assertion that it is generally more negative than positive. [2]

A broad definition of depressive realism offered by Colin Feltham in his *Depressive Realism. Interdisciplinary perspectives* concludes that it represents a view of human existence as essentially negative. To clarify, depressive realists view the 'world' (in its totality) as wholly negative, a burdensome absurdity, while some limit its negativity to the human experience or

[1] Mircea Cărtarescu, *Postmodernismul românesc, pp.156-157.*
[2] Colin Feltham, *Depressive Realism. Interdisciplinary perspective,* New York, Routledge, 2017, p. 3.

to certain aspects of humanity's experience of life.[3] Depressive realism transposed from psychology into philosophy assumes that the neartaltal worldview is predominantly negative, with every element of it interpreted as such.

A few synonyms that reflect the states of depressive realism are: absurdism, anthropatology, anti-humanism, cynicism, depression, disappointment, emptiness, existential anxiety and depression, futilitarianism, meaninglessness, melancholy, misanthropy, misanthropy, miserabilism, nihilism, pessimism, radical skepticism, rejection, tedium vitae, tragedy, tragicomedy. Feltham introduces Gautama Buddha, Arthur Schopenhauer, Giacomo Leopardi, Philipp Mainländer, Thomas Hardy, Edgar Saltus, Sigmund Freud, Samuel Beckcett, E.M. Cioran, Peter Wessel Zapffe, Thomas Ligotti, John Gray, David Benatar and Michel Houellebecq as promising representatives of this kind of realism.

The presupposition from which I start from is that the social environment in which we find ourselves has left its mark on the literature they follow, leading authors to approach a writing that is closely linked to the self, subjective, even autofictional in the case of prose. The impregnation of the text with cynical elements or traumatic events offers the opportunity for a new direction in literary studies, with the possibility of creating a network of similarities between them, an interdisciplinary aspect that is poorly addressed

The elements that I propose to analyze refer to the traumatizing and impactful experiences in the biography and events of the characters. At the same time, the descriptions of the outer or inner spatial imaginary, seen from the pessimist's perspective, constitute an element of interest in this hermeneutic approach. The concept of trauma is a relatively recent concept in Romanian criticism and literature, being quite little theorized. It is discussed about the presence of pathology, about depression, but without a separate deepening on the events or experiences that lead to that state. From a psychological point of view, trauma is defined as an event or an emotion with a significant impact for its subject, which alters his personality and sensitizes him to the same kind of emotion, making him react differently.

Until the end of the 19th century, more precisely until Freud, the methods of analyzing interiority could be summarized in three languages, as Corin Braga explains in *Psychobiographies*: Christian anthropology, in which psychological complexes were analyzed from a moral and eschatological perspective; esoteric thought, through sciences such as magic, Kabbalah, alchemy, astrology; philosophical-literary analysis. The first of these is fairly easy to understand, being probably the oldest of the three. That of esoteric thought was a novelty in the nineteenth century and was due to oriental influences. The third was formed thanks to Romanticism and the philosophical movements derived from it which introduced a new type of language, namely the philosophical-literary one in the following way: "Placed at the readers' disposal, the psychological analysis perfected by writers became a powerful tool of self-knowledge through projection into characters, through the *in vitro* expression that is artistic fiction."[4]

Freud is credited with founding psychoanalysis as we know it today, which focuses on the external actions throughout life that shape your personality in adulthood, but it has metamorphosed over time. The principle is the same, but the methods of approach and analysis are different. The specific language appeared with the prose of "psychological analysis", and here Corin Braga mentions Dostoevsky and Proust as "masters" of this practice, with their works marked by detailed analysis, perhaps in some sequences of biographical analysis in the case of Dostoevsky. This type of philosophical-literary language will, however, remain in the shadow of scientific language because of its subjectivity.

A competent analysis of the relationship between author and text requires an insistence on the complex interdependencies between individual memories and social structures. To

[3] *Ibid*, p. 3.
[4] Corin Braga, *Psihobiografii,* Ed. Polirom, Iași, 2011, p.9.

characterize a person as traumatized involves, as Cathy Caruth theorizes "being possessed by an image or event"[5] , usually for a very long period of time, bringing with it multiple distortions of lifestyle and interaction with other people.

This type of experience will also have an ethical and social component, resulting in two major categories of trauma: individual and collective. Individual trauma has a singular character and refers to a single person who has experienced a traumatic situation, for example the loss of a loved one or abuse of any kind, whereas collective trauma is based on a much larger event affecting a significant mass of people, for example war or the experience of camps.

Regardless of the triggering event, the relationship between consciousness and the event is a priority one and will determine multiple changes in the behavior of the individual concerned. This was also deeply visible in Romanian literature in general, whether we are talking about the paradigm shift that occurred as a result of the transition from the modern pre-war literature of the pre-war period, the obsessive literature of the decade, strongly politically infused, the neomodernism of the 1960s, which came as a liberating force for poets such as Nichita Stănescu, Ana Blandiana or Mircea Ivanescu.

In Romanian literature, trauma is most often associated with the subgenre of the war novel for clear reasons, the experience of war being one of major, persistent intensity, with specific descriptions that present the horrors, often physical, such as ambushes, attacks, explosions or gunfire, but also the processes of alteration of the participant's mind, put in a situation of fighting for survival. This can be seen with the naked eye in novels such as Camil Petrescu's *Last Night of Love, The First Night of War* or Hortensia Papadat-Bengescu's *The Dragon*, but here it is presented from two different perspectives. In the first, the protagonist is an active participant in the war and is thus able to depict its horrors from a much more graphic point of view, while in the second the protagonist does not take part in the direct action but is forced to view the damage it causes from a more physically, but not psychologically, removed point of view.

The novel *Home, on the Plain of Armageddon* stands out through the intense pathos of the narrator-character Tabita's voice and the richness of a biographical material, posthumously organized around the omnipresence of Maria's death. This construction acts as a substance meant to fill the voids and discontinuities of Marta Petreu's poetry, offering them a tangible anchor in the interconnected universe of her poetic work. After reading, it becomes almost inevitable to associate the voice recounting the personal and family history in the novel with the poetic subjectivity that dominates volumes such as Psychic Place, The Book of Wrath, and The Apocalypse According to Marta. Thus, the communicating vessels between the two literary registers—one narrative and the other lyrical—are revealed, and the genealogy of the intense images and emotions in the poetry can be reconstructed, based on the experiences revealed in this autofiction.

Although the novel has been criticized—as noted by Tania Radu in the article "Entrance from the Side" published in Revista 22—for certain weaknesses such as lack of detachment, absence of objective calm, a hesitant oscillation between truth and fiction, or the character Tabita being perceived as a "failed travesty," these traits can also be seen as strengths.

For instance, the obsession with fate's injustice adds a layer of emotional authenticity, and the versatile—albeit imperfect—narrative formula becomes a tool for exploring the soul's depths from which the author's poetic experiences emerge. The work, spanning over three hundred pages, exists on the border between memoir, poetry, and, at times, essay. It refuses to conform to any traditional literary genre. At the same time, it is a profound self-analysis, an intimate confession, a book dedicated to a unique character of a scale not seen since Ilie Moromete. A saga of a Transylvanian village, a "novel of anamnesis," a "psychoanalytic

[5] Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History,* Ed. John Hopkins University Press, Baltimore, p.5.

exercise"—this work has been compared by critics to writings by major authors such as Gabriel García Márquez, Philip Roth, or Max Blecher, drawing numerous interpretations and labels, each highlighting a different facet of its complexity.

Marta Petreu's novel *Acasă, pe Cîmpia Armaghedonului* (2011) constitutes a significant contribution to contemporary Romanian literature through its intricate weaving of autofiction, psychological introspection, and social critique. Written in a confessional, poetic prose style, the novel explores deeply embedded themes related to personal, familial, and collective trauma, set against the backdrop of rural Transylvanian life during and after the communist era.

The narrative follows Tabita, the first-person narrator, as she reconstructs her childhood and youth in a fictional yet symbolically representative Transylvanian village. At the core of the narrative lies the traumatic and formative experience of her mother Maria's death, a dominant and ambivalent maternal figure whose complex emotional presence shapes the protagonist's psyche. Through a fragmented narrative structure, Tabita attempts to assemble a coherent identity, navigating a landscape of suppressed emotions, intergenerational suffering, and moral ambivalence.

The novel exhibits a dual structure. On one level, it presents the full arc of Maria's life—from birth to death—as a means of delineating her worldview, which is deeply rooted in pain, religious guilt, and resentment. Her existence is marked by unfulfilled love, a failed marriage with Agustin—a fervent Jehovah's Witness convert—and a pervasive sense of existential defeat. Maria's suffering manifests in expressions of rage, curses, and a rejection of familial roles, culminating in her projection of hatred onto her children, whom she blames for her unhappiness:„Că ajunsese să urle de durere și de ură, să-și cuprindă în același bluestem mama, sora, barbatul și tustrei copiii, care, zicea eea, în nemăsurata ei suferință, au nenorocit-o"[6];

On the other level, the novel traces Tabita's own trajectory, lived in the persistent shadow of Maria and Agustin. Tabita's development becomes emblematic of a younger generation's struggle to escape the weight of inherited trauma and reconstruct a meaningful sense of self. Her narrative is an attempt to understand the origins of her emotional wounds, to process grief, and to break the cycle of silence and repression passed down within the family. "Home," as conceptualized in the novel, is not a sanctuary but a site of conflict, tension, and psychological rupture. Far from the idealized image of the Romanian village, Petreu's rural setting functions as a symbolic "Cîmpia Armaghedonului" ("Plain of Armageddon"), where existential and moral battles are waged. The family house becomes the locus of unresolved trauma, spiritual unrest, and relational dysfunction, underscoring the pervasive influence of environment on identity formation.

Thematically, the novel addresses several interrelated domains: **Intergenerational Trauma and Familial Suffering**: Maria's death and the fraught relationship between parents leave indelible marks on Tabita's emotional development. The novel illustrates how unprocessed trauma becomes transmittable across generations. **Love and Emotional Ambiguity**: Love is depicted in multiple registers—maternal, romantic, obsessive, and toxic—each contributing to the psychological complexity of the characters. **Religious Guilt and Sin**: Religious motifs are omnipresent. Maria embodies a woman torn between faith and instinct, morality and transgression. Her spiritual anguish is inherited by Tabita, who internalizes the tension between sin and purity.

Memory and Identity: The narrative functions as an extended exercise in psychoanalytic self-reflection. Tabita's recollections serve as a mechanism for re-evaluating her past and reconstructing her present self. **Rurality as Mythic Space**: The village operates

[6] Marta Petreu, *Acasă, pe Cîmpia Armaghedonului,* Iași, Polirom, 2011, p.35.

as a symbolic entity, governed by unwritten rules and dominated by collective judgments. Social shame, especially directed at women, is omnipresent, rendering the rural space both oppressive and mythologized.

Stylistically, Petreu's prose is intensely lyrical and metaphorically rich. The fragmented narrative structure mimics the disjointed process of memory and trauma reconstruction, drawing parallels with the works of Max Blecher and Marcel Proust. The narrative oscillates between dream, memory, and hallucination, revealing the instability of recollection and the unreliability of the self.

Maria, as a character, is rendered with remarkable psychological depth. She is at once authoritative and vulnerable, loving and violent, faithful and sinful. Her internal conflict and inability to reconcile societal expectations with personal desire result in a corrosive form of motherhood that both nurtures and wounds. Tabita's perception of her mother is ambivalent—Maria is simultaneously mythic and tragic, a source of identity and a cause of lifelong pain.

Agustin, the father figure, is largely passive, overwhelmed by Maria's dominance and religious rigidity. His presence is symbolic of patriarchal failure and emotional absenteeism. Secondary characters, such as Tabita's siblings, underscore the fragmented nature of the family unit, highlighting a pervasive inability to communicate or express affection.

Ultimately, Maria's death catalyzes Tabita's existential crisis, compelling her to reassess her childhood and confront the lingering presence of her mother's voice within her own consciousness. The novel's conclusion does not offer resolution but invites reflection on the enduring effects of familial trauma and the possibility of personal liberation through narrative self-exploration.

In conclusion, *Acasă, pe Cîmpia Armaghedonului* is a powerful example of autofictional writing that transcends personal testimony to interrogate broader issues of trauma, identity, memory, and the sociocultural mechanisms of suffering. Marta Petreu's work challenges the romanticized notion of the rural home, instead portraying it as a psychological battlefield where inherited wounds and repressive moral codes collide.

The biographical material transfigured into narrative discourse not only complements but also enriches the poetic dimension of Marta Petreu's work. Through this reconversion, the weight of life events gains literary meaning and validates a reading that brings together both forms of expression in a subtle and profound dialogue.

In conclusion, in Marta Petreu's case, it proves impossible to thoroughly analyze her poetic work while attempting to exclude her prose. Strongly imbued with originality and authenticity, both forms perfectly reflect the author's personality in a unique form of autofiction, completed by personal experiences within the family sphere, reflecting this dark cloud of pessimism and trauma throughout her body of work.

BIBLIOGRAPHY:

1. Alex Văsieș and Vlad Pojoga, preface by Andrei Terian. Sibiu: Editura ULBS, 2021.
2. Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernism*. Cluj-Napoca: Idea, 2012.
3. Baghiu, Ovio Olaru and Andrei Terian. Berlin: Peter Lang, 2021.
4. Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History,* Baltimore, John Hopkins University Press, 1995.
5. Călinescu, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch,*
6. Cărtărescu, Mircea. *Romanian Postmodernism*. București: Humanitas, 1999.
7. Daniel, David, *Psihologie clinică și psihoterapie. Fundamente,* Iași, Editura Polirom, 2006.
8. Dumitru, Teodora. "Gaming the World-System: Creativity, Politics, and Beat Influence

in the
9. Feltham, Colin, *Depressive Realism. Interdisciplinary perspective* , New York, Routledge, 2017.
10. Hărșan, Ramona. "Metafiction and Passive-Aggressive "Showing" Techniques in the 1980s:
11. Jameson, Fredric, *Postmodernismul sau logica capitalismului târziu*, trad. Alex Văsieș și Vlad Pojoga, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2021 .
12. Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, translated by
13. Lefter, Ion Bogdan. *Postmodernism. Din dosarul unei "bătălii" culturale*, 2nd edition. Pitești:
14. Lefter, Ion Bogdan. *Recapitularea modernității: pentru o nouă istorie a literaturii române*.
15. Militaru, Iulia, *Literatura și fenomenul alienării: "representaări" ale nebuniei în cea de-a de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea românesc*, vol. I, Bucharest, Editura frACTalia, 2020.
16. Mircea Martin, Christian Moraru and Andrei Terian. New York: Bloomsbury, 2018.
17. Mircea Nedelciu and Gheorghe Crăciun". In *Beyond the Iron Curtain*, edited by Ștefan Parallel 45, 2002.
18. Petreu, Marta, *Apocalipsa după Marta, integrala poeziei,* Iași, Polirom, 2011.
19. Pîrjol, Florina, *Carte de identități,* București, Editura Cartea Românească, 2014.
20. Poetry of the 1980s Generation". *Romanian Literature as World Literature*, edited by
21. Popa, Savu, *Corporatism și angoasă,* Târgu-Mureș, în Revista „Vatra", nr.9, 2023. *postmodernism*. Iași: Polirom, 2005.Simuț, Andrei, *Literatura traumei,* Cluj-Napoca, Editura Casa cărții de știință, 2007.
22. Solomon, Andrew, *The afternoon demon: an anatomy of depression,* Bucharest, Humanitas Publishing House, 2014.

WEDDING TRADITIONS OF THE HUTSULS FROM BUKOVINA. CEREMONIAL MOMENTS

Constantin-Andrei Pătrăucean
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The article explores the wedding traditions of the Hutsuls from Bukovina, highlighting the unique elements of this ceremony. The wedding is an important community event, carried out according to a set of rituals passed down through generations. Among the most significant customs are betrothal, parental blessings, the religious ceremony, and the celebration with traditional music and dances. The article emphasizes the symbolic role of certain practices, such as the involvement of horses and the use of Hutsul songs, which give the wedding a distinct identity. Although modernization has brought some changes, many of these traditions are still preserved, reflecting the cultural identity of the Hutsuls.

Keywords: Bukovina, Hutsuls, traditions, wedding, ritual

Obiceiuri de nuntă. Momente ceremoniale

Ceremonialul nunții în comunitatea huțulă este încărcat de semnificații diverse și poate fi divizat, potrivit specialiștilor, în trei etape esențiale: pețitul și logodna, considerate practici prenupțiale, desfășurarea nunții propriu-zise și manifestările care au loc după nuntă. Înțelepciunea tradițională se reflectă printr-o varietate de expresii artistice, manifestate sub formă de orații, închinări de pahar, iertăciuni, strigături și multe altele, fiecare având un rol simbolic în acest ritual complex.

Practici prenupțiale: pețitul, logodna

În societățile tradiționale huțule și în alte comunități etnice, valoarea materială a mirelui și a miresei era deosebit de importantă, cu un accent special pe averea mirelui. Sentimentele personale ale fetei nu erau prioritare; căsătoria acesteia era decisă de părinți sau de comunitate. Înaintea ceremoniei nupțiale, se desfășura ritualul de pețire, denumit de huțuli *W staroste*. Termenul *Idu swatate*, anterior sinonim, a ieșit din uz conform relatărilor informatorilor chestionați. Vârsta la care începea pețitul era imediat după finalizarea serviciului militar al tânărului, în jurul a 25 de ani, în timp ce fetele se căsătoreau după vârsta de 14 ani, conform legislației Imperiului Austriac care permitea acest lucru.

În cadrul ritualului de pețire, un membru al familiei tânărului, în rol de staroste, vizita familia fetei, însoțit de o ceată din care făcea parte și viitorul mire. Motivul vizitei era abordat indirect. Conform tradiției, tânărul rămânea ascuns în exterior și apărea doar după ce starostele ajungea la un acord cu părinții fetei. Dacă părinții erau de acord, se discuta în continuarea zestrea fetei, acesta fiind unul dintre lucrurile importante în lumea satului. Informatoarea Natalia Marocico din cătunul Măgura, județul Suceava, a suprins tranziția culturală semnificativă între vechile obiceiuri de nuntă ale huțulilor și practicile moderne, punând accent pe schimbarea valorilor și pe pierderea unor tradiții importante. În trecut, nunta era un eveniment încărcat de simbolism, în care fiecare gest avea o semnificație profundă, iar familia extinsă, în special părinții, jucau un rol esențial în ritual. Ceremonialul cununii și al colacilor ilustra respectul și legătura dintre generații, iar binecuvântarea părinților era considerată fundamentul pentru viitoarea viață de cuplu. Modernitatea a simplificat sau chiar eliminat aceste elemente simbolice, adesea punând mai puțin accent pe familie și pe tradiție:

„Mai dimult se punea preț, fata trebuia să să mărite cu pământ, trebuia să aibă pământ, să aibă zestre. Acuma s-o îmbrăcat mireasă, nu o mai întrebat: «Este tata prezent?» S-o îmbrăcat, o pus coroana pe cap. Noi când am făcut nunta, erau părinții cu colacii în mână, cununa pe colac, […] *părinții fetei puneau cununa la fată și a băiatului la băiat. Și își cereau iertare frumos, cânta muzica frumos, așa ca de mireasă, cânta muzică de-ți venea să rupi pământul de plâns și cumva așa te trezeai."*[1]

După finalizarea peținitului, urmează logodna, denumită de huțuli „zarucenie". În această etapă, familiile viitorilor miri se reunesc în gospodăria fetei pentru a iniția pregătirile nunții, pregătire numită la români *tocmeală* sau *tocmală.* Primul pas constă în stabilirea datei ceremoniei. În ziua logodnei, participanții consumă băuturi alcoolice în cinstea mirilor, un obicei pe care Dimitrie Dan îl numește „na slowo piiut", tradus ca „beau pentru cuvânt"[2]. Acest obicei era considerat ca fiind un acord între familii, înțelegând prin „a bea pentru cuvânt" importanța cuvântului dat și a promisiunilor făcute, consolidând legăturile sociale și familiale în comunitatea huțulă. De aceea, de obicei, se căsătoreau fie membrii familiilor bogate între ei, fie cei din familiile mai puțin înstărite, care spuneau: „Cel bogat se însoară cu bogat,/ Cu săracul ce ne-om face?" Există însă și cazuri în care cuvântul nu este ținut, iar unul dintre cei doi renunță, din mai multe motive: descoperirea unor diferențe semnificative în statutul financiar sau în așteptările privind zestrea, conflictele familiale bazate pe anumite tensiuni sau dispute, apariția unor informații despre comportamentul nepotrivit al unuia dintre parteneri, cum ar fi infidelitatea sau încălcarea normelor sociale, anumite probleme de sănătate sau diverse presiuni sociale. Este important de menționat că, în societățile tradiționale, astfel de rupturi ale logodnei erau rare și adesea văzute cu ochi răi, având implicații asupra reputației și statutului social al familiilor implicate.

Înaintea ceremoniei propriu-zise a nunții, mirii oferă daruri familiilor viitorilor soți. Mirele trebuie să ofere părinților miresei și miresei însăși daruri simbolice: miresei, o pereche de ciubote și o basma înflorată, iar mireasa, la rândul ei, îi coase mirelui o cămașă, demonstrându-și astfel îndemânarea, cămașă pe care mirele o va purta în ziua nunții. Aceste daruri nu sunt oferite direct, ci prin intermediul vătăjeilor („drujbe"), care, pentru serviciile lor, primesc bani. În plus, mireasa dăruiește ștergare țesute viitoarei soacre și, dacă este cazul, surorilor mirelui. În situația unei despărțiri înaintea nunții, darurile pot fi sau nu returnate, neexistând o regulă strictă în acest sens. Tot în perioada logodnei, se intensifică pregătirile, inclusiv căutarea unui taraf pentru nuntă. Data evenimentului depinde adesea de disponibilitatea muzicanților, care pot fi deja angajați pentru alte nunți.[3] În comunitatea huțulilor, muzica era sufletul petrecerilor, iar taraful ocupa astfel un loc central, la nunțile huțulilor cântându-se atât în română, cât și în ucraineană:

„E frumos să trăiești frumos! Tradițiile erau tradiții frumoase, oamenii cântau, fiecare om știa să cânte, toate femeile știau să cânte la nuntă, ucrainește mai mult decât românește. Mai ales cântam și eu. Și tata, îi plăcea foarte mult să cânte cântece ucrainești, era de la Ialovicioara, de la Seletin, era un om foarte bun și distractiv, îi plăcea, dar era și om muncit și gospodar."[4]

[1] Informație de teren; informator Marocico Natalia, 68 de ani, comuna Ulma (Măgura), județul Suceava, iulie 2024.
[2] Dimitrie Dan, *Rutenii din Bucovina. Schiță etnografică*, Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, Viena, 1913,p. 261.
[3] În contrast cu practicile tradiționale, organizarea nunților contemporane necesită o planificare meticuloasă, cu accent deosebit pe rezervarea din timp a serviciilor esențiale. Un aspect crucial îl reprezintă angajarea formației muzicale, care trebuie realizată cu mult timp înainte, uneori chiar și cu doi ani în avans, pentru a asigura disponibilitatea în data dorită. Aceeași abordare se aplică și altor elemente esențiale ale evenimentului, precum rezervarea restaurantului sau a sălii de evenimente, aranjamentele florale și decorul, fotografii care imortalizează momentele-cheie etc.
[4] Informație de teren; informator Marocico Natalia, 68 de ani, comuna Ulma (Măgura), județul Suceava, iulie 2024.

Vioara era considerată „piesa de bază”, esențială în fiecare taraf, adesea prezentă în pereche – una pentru melodie și cealaltă pentru acompaniament, într-un stil ce amintește de isonul arhaic. Alături de vioară, acordeonul, fluierul, toba și cobza completau atmosfera, fiecare instrument contribuind la energia și farmecul evenimentului.

Zestrea („wino”) unei hușance era pregătită din timp și includea obiecte esențiale pentru „înfrumusețarea” și utilarea gospodăriei, precum perne, țoale, pânzeturi și alte elemente tradiționale, pe lângă piese de vestimentație. În plus, zestrea putea cuprinde o bucată de pământ, fie pentru cultivare, fie pentru construirea unei case. Însurătoarea („ujenutsia”) și măritișul („widaiutsia”) erau strâns legate de situația materială a familiilor și de viitorul domiciliu al tinerilor. O regulă nescrisă impunea ca flăcăii huțuli să se căsătorească cu fete din propriul sat sau cel mult din localitățile apropiate. Lada de zestre a miresei, un simbol al tradiției, era decorată în culori vii, ilustrând bogăția culturală a comunității.

„Haida, haida șî ne-om dușí
Cî-i sara șî n-om ajiunjí
Cî ni-i drumu’ cam cotit
Ni temem di pravalit.” (asta cân’ lua dzeastra.)[5]

Invitarea la nuntă era un moment semnificativ în viața comunității și se desfășura în săptămâna premergătoare evenimentului, separat pentru mire și mireasă. Mireasa, însoțită de druște („druške”) – tinerele care o sprijineau în organizarea nunții – mergea prin sat pentru a invita sătenii. Acestea „trebuiau să coase năframele pentru bețele vătăjeilor și să o ajute pe mireasă, mai cu seamă, în săptămâna nunții: să așeze zestrea în ladă, să facă găurele la ștergare, să coase traistuțele, să termine alte lucrări ale miresei.”[6] Ca semn de recunoștință, unii săteni îi ofereau miresei un fuior de cânepă, așa cum menționează Dimitrie Dan în lucrarea sa despre obiceiurile rutenilor. Similar, mirele invita oamenii la nuntă cu ajutorul vătăjeilor, echivalentul masculin al druștelor, care îl sprijineau în acest ritual tradițional. Așa cum am aflat de la informatoarea Cega Elena din Ulma, județul Suceava, un element distinctiv era utilizarea ploscăi de către vătăjei, flăcăii însărcinați să invite oamenii la eveniment.

Plosca era umplută cu rachiu, iar vătăjeii o purtau alături de un baltag decorat în mod specific pentru această ocazie. Drușca îi oferea acestuia o batistă cusută manual, special pentru eveniment. Batista era legată pe mânerul baltagului, într-un mod care crea o compoziție armonioasă: dedesubt era așezat un batic huțul fără franjuri, iar deasupra, batista cusută era prinsă de un colț, lăsând restul să cadă elegant pe lângă baltag. În timpul vizitei, vătăjeii rosteau o formulă tradițională prin care mirele, mireasa și familiile acestora invită la nuntă, după care gazdele erau servite cu câte un pahar de rachiu din ploscă, marcând acceptarea invitației:

„Plosca se folosea când mergeau flăcăii sî invite la nuntă, acei vornicei, vatajăi, ei aveau în ploscă rachiu, iar pe baltag primeau de la druşcă, perechea lui care îl ajuta în perioada nunții, o batistă frumos cusută anume pentru evenimentul respectiv. Șî el o punea așa în trei colțuri cumva, cum ținea de mâner șî lega cumva aici [arată]*, iar mai dedesubt ca sî pară mai bogat, să punea un batic huțănesc fără franjuri șî deaspura batista ceea așa, de un colț prinsă, ea venea așa pe lângă baltag. Șî din ploscă, mă rog, spunea formula de a invita, că sî închină mirele și mireasa, socrii cei mari, socrii cei mici șî pi urmă serveau câte un pahar de rachiu pe gazdele*.”[7]

În satul Falcău din comuna Brodina, obiceiurile de nuntă prezintă variații semnificative față de cele din comuna Ulma, influențate de comunitățile vecine, precum cea din Straja. Una dintre diferențele notabile este înlocuirea ploscii cu traista în cadrul ceremoniei de chemare la

[5] Informație de teren, informator Juravle Elena, 75 de ani, comuna Brodina, sat Falcău, 7 aprilie 2023.
[6] Elisaveta Teleagă, *Straja-Izvor de tradiție bucovineană*, Editura Dobrogea, Constanța, 2017, p. 99.
[7] Informație de teren; informator Cega Elena, 72 de ani, comuna Ulma, județul Suceava, 7 aprilie 2023.

nuntă. În traistă se purta sticla cu rachiu, iar aceasta devenea un simbol al ospitalității. De asemenea, baltagul, folosit în Ulma de vătăjei, nu mai era prezent în aceste ritualuri. În schimb, invitația era făcută cu ajutorul unui băț decorat, la care erau legate tulpane roșii și batiste cusute de druște, elemente ce adăugau un aspect festiv invitației. O altă diferență importantă privește zestrea. În timp ce în Ulma zestrea era adusă în casa tinerilor după nuntă, în Falcău aceasta era transportată cu o săptămână înainte. Lada de zestre, încărcată cu țesături, obiecte casnice și chiar cu un sac de făină, era dusă cu căruța și însoțită de cântece tradiționale interpretate de femei:

> *„Traistuța* [se purta] *arșeaști când sî dușea sî ceamí la nuntî; punea în traistuțî sticla cu rachiu. Șî avea așa ca o cârjî frumoasî facutî. Șî featilí (druștilii) coseau batistii șî întăi sî punea un tulpan roșu, sî leaga, ș-apî deasupra batista; șî sî leaga așa* (arată gestual modul în care se leagă) *șî mearjea șî batea în ușî cu așeaia.* […] *Pi urmî, dzeastra, c-o saptamânî înainti sî lua dzeastra. Avea fiicari ladî, puneai într-însa șe aveai, ca sî șií grea, grea, îi punea șî un sac cu fainî* (râde)*. Șî cânta fimeilí așa frumos, era cu caruțî, nu ca amu' cu mașîni."*[8]

Confecționarea cununii („winok") în casa mirelui și a miresei, în seara premergătoare nunții, era un ritual care îmbina socializarea cu veselia, fiind însoțit de cântece și băutură, conform relatărilor lui Dimitrie Dan și a informatorilor chestionați. Dimitrie Dan descrie[9] confecționarea cununii din frunze de brebenoc aurite, un simbol al purității și al prosperității, alături de alte elemente decorative care subliniază tradițiile și credințele comunității. Cununa miresei era împodobită cu monede vechi de argint, reprezentând atât un ornament, cât și o valoare economică simbolică. În interiorul cununii era așezat un fir de usturoi, care avea rol protector împotriva deochiului, credință larg răspândită în comunitățile tradiționale. Acest fir era poziționat astfel încât să atârne ușor pe fruntea miresei, consolidând funcția sa apotropaică.

Momentele nunții propriu-zise

Nunta propriu-zisă debutează în casa părintească a fiecărui mire, marcând un moment esențial: ritualul de iertăciune. Acesta constă în cererea de iertare și primirea binecuvântării din partea părinților, fiind un act ceremonial structurat în pași riguroși. Pe podea se întinde un covor de lână, peste care se așază o pernă; mirii îngenunchează pe aceasta și rostesc, de obicei prin intermediul starostelui, o formulă tradițională de iertăciune. În continuare, pe capul fiului sau fiicei se pune cununa confecționată cu o seară înainte, alături de colaci și o „huscă" de sare, simbolizând binecuvântarea părintească. Ritualul se încheie cu sărutarea mâinii părinților, moment ce consfințește legătura lor spirituală. Iată un exemplu de astfel de iertăciune, surprinsă în cadrul unei nunți din comuna Ulma, în anul 2023, la mirii Laurențiu Midac și Dana Juravle:

„Cinstiți miri, cinstitî mireasî
Închin în fața dumneavoastrî
Câtiva cuvintí frumoasî șî bune
Care-s de foloas în lume.
Dragi părinț', la fiii dumneavoastrî
Le-o venit vremea sî se despartă
De mamă, de tată,
Sî sî ducă la a lor casă,
De Dumnezeu Sfântu' aleasă. [...]
Acești fii îndurerați
Care stau îngenuncheați
Șî vă roagă să-i iertați
Să-i iertați, să-i binecuvântați

[8] Informație de teren, informator Juravle Elena, 75 de ani, comuna Brodina, sat Falcău, 7 aprilie 2023.
[9] Dimitrie Dan, *op. cit*., 1913, p. 263.

Ş-acuma, cinstiț miri, vă veț' scula,
Mâna părinților veț' săruta
Şî iertare veț' lua.
De la mamî, de la tatî,
De la strămoșasca vatrî,
De la frați, di la surori,
De la grădina cu flori,
De la nucii cei cu nuci,
De la unchii voștri dulci,
De la prunii cei cu pruni,
De la unchi şî matuș' buní,
De la perii cei cu peri,
De la veri şî di la verí,
Di la verdí busuioc,
Di la flăcăii din sat,
Di la verdí lămâiță,
Di la featí din portiți.
Staț' pi loc, nu va mișcaț',
Tot pi miní m-ascultaț',
Cî am spus pi românești
Amu zîc pi huțanești: […]

Ritualul de iertăciune descris în acest text poate fi interpretat ca o scenă emoționantă, în care viitorii miri se despart simbolic de casa părintească, cerând iertare pentru greșelile făcute și binecuvântarea pentru drumul ce-i așteaptă. Îngenuncheați pe covorul de lână, cu capul plecat, mirii simt greutatea momentului: este clipa în care copilăria și legătura strânsă cu părinții sunt onorate înainte de a păși într-o nouă etapă a vieții. Momentul în care mirii sărută mâna părinților marchează o legătură ce nu se rupe, ci doar se transformă, lăsând loc unei noi familii.

După momentul plin de emoție al iertăciunii, tinerii se îndreaptă către biserică. Un obicei păstrat și astăzi este reprezentat de faptul că nașul întinde un covor de lână în mijlocul bisericii, pe care mirii vor sta în timpul slujbei de cununie. Sub acest covor, în fiecare colț, nașul lasă câte un ban, ca recompensă pentru pălimarul bisericii, cel care s-a ocupat de pregătirile necesare desfășurării slujbei în bune condiții. Nașul și nașa îi iau de mână pe miri și îi conduc spre covor, așezându-se apoi amândoi în spatele lor. În prezent, nașii se așază de o parte și de alta a mirilor, iar cununia propriu-zisă are loc după aceasta. La finalul ceremoniei, nașii îi iau din nou pe miri de mână și îi conduc să sărute icoanele, fiecare dintre ei încercând, în glumă, să calce pe piciorul celuilalt. După acest moment, surprinzător în comparație cu tradițiile actuale, mirele și mireasa se întorc fiecare la casa părintească. Pe drumul până la biserică și de la biserică spre casă, atmosfera zgomotoasă și plină de viață însoțea cortegiul nupțial. Împușcăturile, chiuiturile și strigătele aveau rolul de a anunța comunității că are loc un eveniment important, marcând festivitatea și mândria momentului. Iată ce ne-a transmis huțulul Casian Balabasciuc despre acest obicei:

„Era un obicei tradițional sau consacrat pentru huțuli, când mergeau de la miri de acasă spre biserică, tot drumul împușcau, chiuiau, țipau și poc, poc, să se-audă că vine nunta. Da' asta tot așa, înainte de al Doilea Război Mondial, după aceea o venit

restricţiile şi le-a confiscat armele. Până atunci, puteau să aibă şi aveau, poate mai au şi acuma nişte bătrâni pe undeva ascunse."[10]

La primirea mirelui cu pâine și sare acasă, acesta pornește însoțit de alaiul său, care include vătăjei, rude și taraf, în direcția casei miresei. Aici, mirele va fi primit din nou cu pâine și sare, dar și cu băutură. Ulterior, „înainte de intrarea mirelui în casa miresei, este obiceiul că un vătăjel intră în casă şi oferă miresei, în numele mirelui, un colac, spoit cu hârtie aurită. Ea îl ia, îşi face cruce şi se uită, prin gaura colacului, în cele patru părţi ale lumii şi, apoi, trimite şi ea mirelui un asemenea colac, care, primindu-l, intră în casă. După ce a zis bineţe socrului său („swat") și celorlalţi oaspeţi, se aşează după masă, la stânga miresei. Lângă mire, se aşează un vătăjel, apoi nunii cei mari şi ceilalţi oaspeţi sosiţi, după starea lor."[11]

Așa-numitul ritual de răscumpărare a miresei s-a păstrat până în ziua de astăzi, însă cu mici diferențe: în trecut, răscumpărarea miresei avea legătură cu basmaua pe care mirele i-o oferea miresei, dându-i-o fratelui acesteia, de la care trebuia să o cumpere, oferindu-i la schimb anumite daruri, de obicei, băutură sau un obiect simbolic (un cuțit). După ce își primea basmaua, o oferea miresei, iar aceasta era înhobodată și astfel trecea în rândul femeilor măritate, acesta fiind semnul. Astăzi, răscumpărarea are loc atunci când alaiul mirelui ajunge la casa miresei, iar flăcăii din ceata miresei țin poarta pentru ca alaiul mirelui să nu poată intra. Uneori, are loc și așa-numita deghizare a miresei, cineva costumându-se în mireasă și lăsându-l pe mire să ghicească care e mireasa adevărată. (motivul dublului). Mirele trebuie să aibă pregătite câteva sticle de băutură pe care să le ofere pentru răscumpărare sau o anumită sumă de bani și abia apoi i se deschide poarta și sărută mireasa.

Expresia „Dai, Boje, zdorovie!" (tradusă ca „Dă, Doamne, sănătate!") era rostită de huțuli atunci când închinau un pahar, păstrând un obicei unic: fiecare bea câte un pahar și i-l dedica următorului vecin de la masă, care îi săruta mâna înainte de a primi paharul. Dansurile erau nelipsite, desfășurându-se fie în casă, dacă spațiul permitea, fie afară, alături de muzicanți. Vătăjeii aveau responsabilitatea de a menține atmosfera festivă, asigurându-se că paharele erau mereu pline și servind băutură (horilcă) tuturor invitaților. Băutura ocupa un loc important în comunitatea huțulă, fiind pregătită din belșug pentru fiecare eveniment semnificativ:

„Am făcut la o fată nuntă, am avut 270 de litri, era aproapí de 50 de grade, dar dacă ai servit două păhărelí...ăla-i bun pintru joc, pintru distracții.[12]

La final, vătăjeii umblă printre invitați cu un talger pe care aceștia pun darul pentru miri și oferă fiecăruia iarăși câte un pahar de băutură.

Manifestări postnupțiale. Integrarea familiei în comunitate

După încheierea ceremonialului și a petrecerii de nuntă, vătăjeii, responsabili cu transportul darurilor către miri, preiau lada de zestre a miresei, o așază în căruță și o duc la casa mirelui. În semn de răsplată pentru acest serviciu, aceștia primesc din belșug rachiu și câte o năframă, denumită „șerenka" în tradiția huțulă. La plecarea spre casa miresei, exista un obicei destul de ironic prin care pe spatele miresei se ținea o pernă, iar mirele aplica trei lovituri simbolice cu un băț, în spiritul unei glume colective, prin care arăta că ea trebuie să fie supusă acestuia întreaga sa viață. După ce se ajunge la casa mirelui, aici are loc practic un alt ospăț, nu înainte ca părinții mirelui să îi primească din nou cu pâine și sare pe cei doi. După ce se pune din nou tot alaiul la masă, urmează cântece, joc și voie bună până în momentul în care nașa îi conduce pe miri într-o camera pentru a le acorda intimitate, iar în acel moment toți pleacă pe la casele lor. Proba prin care mireasa trebuie să demonstreze că este fată mare va fi constatată de către nașa mare, iar în cazul în care nu se constată virginitatea miresei, existau

[10] Informație de teren, informator Casian Balabașciuc, Moldovița, octombrie 2023.
[11] Dimitrie Dan, *op. cit.*, 1913, p. 264.
[12] Informație de teren, informator Velecico Gheorghe, 71 de ani, comuna Izvoarele Sucevei, Suceava, octombrie 2023.

cazuri în care mirele putea să o trimită pe tânăra nevastă înapoi acasă. Bărbatul putea accepta totuși aceasta, dacă părinții fetei adăugau ceva la zestre.

Un aspect important al integrării noii familii în comunitate îl constituie tradițiile postnupțiale. După nuntă, darurile oferite de nași sunt răsplătite cu atenții speciale. În prima duminică după eveniment, mirii și familia lor merg la nași cu „calea primară", un simbol al recunoștinței și al respectului față de părinții spirituali. În cadrul acestui obicei, sunt „întorși" colacii, pâini ceremoniale care reprezintă unitatea și legătura dintre familiile reunite prin căsătorie. În cea de-a doua duminică, are loc un alt moment semnificativ, acela al „dusului lumânărilor" la biserică, ritual ce subliniază importanța binecuvântării divine în consolidarea noii familii.

Ziua următoare are loc așa-numitul *propii*, tradus „băutură", o altă ospeție la casa mirelui, unde vor fi prezente și rudele miresei. Aici nașa ia act de virginitatea miresei, iar mireasa va cinsti pe toată lumea cu băutură. După ce și-a luat în serios rolul de nevastă, femeia este supusă de familia băiatului la o probă, pe care o consemnează Dimitre Dan în studiul citat: „În prima zi după cununie, tânăra nevastă este îndatorită să mature casa, iar casnicii îi împrăştie gunoiul şi ea, din nou, tot trebuie să mătură casa, până seara. De la acest obicei s-a iscat zicala, pentru cele ce nu se grăbesc măturând: «Mături ca nevasta, a doua zi după nuntă!»"[13] Ziua următoare se va face încă o vizită: familia bărbatului vizitează familia fetei, reluându-se întreg precedul ospățului care a fost și cu o zi înainte. Din acest moment, tinerii proaspăt căsătoriți își intră în rolul de bărbat („celowik") și femeie („jinka").

Obiceiurile de nuntă ale huțulilor reflectă o viziune complexă asupra comunității, familiei și sacrului. Întregul ritual, de la logodnă până la ospățul final, este încărcat de simboluri și gesturi care întăresc coeziunea socială, reafirmă valorile colective și mențin o legătură vie cu strămoșii. Deși unele practici au suferit transformări în timp, influențate de modernitate și contactul cu alte culturi, esența ceremonialului huțul rămâne o mărturie vie a identității acestui grup etnic.

BIBLIOGRPAHY:

1. Dimitrie Dan, *Rutenii din Bucovina. Schiță etnografică*, Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, Viena, 1913.
2. Elisaveta Teleagă, *Straja-Izvor de tradiție bucovineană*, Editura Dobrogea, Constanța, 2017.
3. Frazer, James George, *Folclorul în Vechiul Testament*, Editura Scripta, București, 1995.
4. Gorovei, Artur, *Credinţe şi superstiţii ale poporului român*, Editura Grai și suflet – Cultura națională, București, 2003.
5. Teleagă, Elisaveta, *Straja-Izvor de tradiție bucovineană*, Editura Dobrogea, Constanța, 2017.
6. Informați de teren:
    - informator Balabașciuc Casian, 67 de ani, comuna Moldovița, județul Suceava.
    - informator Cega Elena, 72 de ani, comuna Ulma, județul Suceava.
    - informator Juravle Elena, 75 de ani, comuna Brodina, sat Falcău, județul Suceava.
    - informator Marocico Natalia, 68 de ani, comuna Ulma (Măgura), județul Suceava.
    - informator Velecico Gheorghe, 71 de ani, comuna Izvoarele Sucevei, județul Suceava.

[13] Dimitrie Dan, *op. cit*., 1913, pp. 265-266.

MIHAIL SEBASTIAN AND CRITICAL RECEPTION. FROM G. CĂLINESCU TO MIHAI IOVĂNEL

Dana Maria Bendriş
PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: Mihai Iovanel, visibly marked by the socio-political aspects of the time, made a case study" the Jew and the aesthetics of love", in the book The Improbable Jew,. What individualizes Sebastian in the context of Romanian literature is the thirst for knowledge, the detachment from mediocrity, reflected in the heroes he creates, obsessed with the passion of discovery, of novelty, of ideas, of people who work with selflessness for the realization of passions, goals. Mihai Iovanel dedicates an ideological monograph to Sebastian, in a well-documented text dedicated to a writer who is not considered to be of the first rank, but who is instead "a case", the critic sanctioning some slippages of reception. In the history of contemporary Romanian literature, Mihai Iovanel presents the Echo that the publication of Mihail Sebastian's diary had, even if it is a writer's diary, Mihail Sebastian's Diary is not part of the diaristic texts "literaturized" and "rigged", so that what gives credibility and authenticity to the testimonies in the diary is precisely the detachment with which the assessments are formulated, the absence of vindicative tone, authenticity and sincerity being privileged within the perimeter of this writing of authentic ethical and aesthetic force.

Keywords: aesthetics, ideology, trickery, ethics, skidding

Sebastian's Publishing allows recomposing a no less authentic aesthetic, Eugen Lovinescu mentioning him in the chapter dedicated to new criticism, along with Tudor Vianu, Serban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, G. Calinescu and Vladimir Streinu. In the same spirit, Serban Cioculescu notes that Sebastian's fundamental vocation is that of a critic, seeing in him "one of the most gifted critics of his generation", who "knew how to read and always expressed very personal impressions and judgments". Instead, G. Calinescu also downplayed Sebastian's contribution to the landscape of literary criticism. Cornelia Stefanescu highlighted intuition, lucidity, sensitivity and accuracy of observations as the main attributes by which literary critic Mihail Sebastian was noted. Mihai Iovanel dedicates an "ideological" monograph to Sebastian, in a well-documented text dedicated to a writer who is not considered to be of the first rank, but who is instead "a case", the critic sanctioning some slippages of reception.

Mihail Sebastian, an iconic figure from the interwar period, was included by literary critics at the head of the so-called ’27 generation, as *the Criterion* group was also called, along with important names like: Mircea Eliade, Eugenienne Ionesco, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcanescu, Ionel Jianu and Mihail Polihroniade. Affiliation to this group does not consecrate him, but he remained in the public consciousness, status that could not be challenged, his work knowing success, only after 1990. The playwright, essayist, publicist and literary critic, Mihail Sebastian, was born in a Jewish family in Braila, and after completing secondary school, continues The Law School in Bucharest, but was soon attracted by the literary life and the exciting ideas of the new generation of Romanian intellectuals in the interwar period, publishing several novels, including the accident and the city with acacia trees, their source of inspiration being French literature, thus synchronizing with the spirit of the "saeculum"age. In his creation, one can observe introspection, discontinuity of personality, voluntary and involuntary memory, authenticity and veracity of events, aspects capitalized in the works of Marcel Proust and Jules Renard.

Reading his work we can say that Mihail Sebastian proves to be a vigilante spirit of the time and believes in authentic literature, practicing a living thought, regardless of the complexity and paradoxical character of the interpretations. Thus, in *the history of Romanian literature from its origins to the present,* G. Calinescu dedicates two pages to Mihail Sebastian, his vision denotes that the great literary critic has not yet been familiar with the personality and modern spirit of the unlikely Jew: "the writer takes refuge in analysis and erotic notes more stendhalian than gidian"[1]. Mihail Sebastian asked Nae Ionescu to make him a preface to the novel of *two thousand years*, a review that produced scandal, and he published it *ad-litteram*, without any modification. In this document, Nae Ionescu reveals his anti-Semitism you cannot be a Jew and at the same time a member of a Christian nation, because mosaism is not a mere confession, but the aspiration to a universal Hebrew community, on top of Christian nations. Sympathy for a country, a confession of faith, is not enough. Nationality is an organic state. He is of the opinion that the Jew should remain a Jew. It's suicide. The Jew must suffer since they rejected the Messiah. With a cynical humor Nae Ionescu takes refuge in theology, realizing that if he is not destroyed, the Jewish people will remain damned in eternal life.

This argument of Nae Ionescu was not accepted by Mihail Sebastian and he came up with a reply in the article *How I became a hooligan,* trying to refute Nae Ionescu's thesis of which he is surprised, stating that *at Nae Ionescu inconsistency is the very condition of living*. These inconsistencies and incompatibilities are extrapolated by Mihail Sebastian to the entire society: "here is a notion that is totally lacking in our public life, on all its planes: the incompatible. In culture, as in parliament, people swear at the rostrum and make up at the buffet. Compromise is the flower of violence. We have, therefore, a culture of brutalities and transactions"[2] also G. Calinescu amplifies the fact that even in the novel *The accident*, Mihail Sebastian " has no writer attributes, cataloging it as an abstract novel, without geographical location, exponentially refuting his vocation as a novelist. His aesthetic is only that typical of Jewish critics and of the name: Love. The critic is either overly generic or incredulous and ceremonious"[3]. Because of its origin, his work is depreciated, thus Sebastian had registered, a year earlier, his exclusion from the canon of national literature, operated by the literary critic George Calinescu: -Thursday, July 14, 1941. I read yesterday [...] the page that Calinescu devotes to me in the history of [Romanian] literature. This is probably the toughest thing that has been written about me. No artistic talent, no writing ability. It begins with the first judgment and ends with the second. It just pissed me off. This page in a history of literature whose monumental character makes it an essential reference. Such a book-a thousand pages in quarto-appears every thirty or forty years. It will therefore be necessary to wait forty years to have another point of view. (Sebastian, Journal, 1998, 338)

After 1990, debates are reopened around several key topics: the relationship between the cultural assimilation of Jews and right-wing extremism, the limits of aestheticism (both as a way of life and as a critical method), the importance of biography, factual data for the understanding of artistic achievements, the status of fiction, among others.

In Mihai Iovanel's book The Improbable *Jew: an ideological* monograph, Carta Romaneasca Publishing House, 2012, pp.93-94 Sebastian's conclusions are presented after Nae Ionescu's preface-dialectical error, which had a devastating emotional impact on the young writer, who responded with the article *How I became a hooligan*. Sebastian shows himself affected by Nae Ionescu's lack of emotional participation as narrator in the preface " this man whose linear and smooth writing never managed to cover his emotion, now writes a kind of

[1] G. Calinescu, the *history of Romanian literature from its origins to the present, Minerva* Publishing House, Bucharest, 1982, pp. 963-964.
[2] Michael Sebastian, *How I became a hooligan*. Texts. Facts. People, Humanitas Publishing House, Bucharest 2007, pp.13-14.
[3] G. Calinescu, *Op.cit.*pp. 964.

technical report, frozen in general ideas and abstractions. It's a dossier piece, it's a legal summary, it's a graft diary from which the breath of life has disappeared. No voice is heard, no man is heard in the wilderness"[4]. After the publication of the volume *how I became a hooligan*, Sebastian gives a lecture at the French Institute, "words on national specifics", opportunity to return to the novel *of two thousand years*..., reducing the question of the novel to a psychological aspect, stating that: "between his Judaism and his romaniism, he (the narrator-character) does not see himself obliged to choose. He believes that he can bring them together in this life, he believes that he can reach an inner agreement of the Romanian values and the Jewish values that form his being and spirit and sends Petru Comarnescu a long letter in which he deals again with his question of becoming a Romanian, referring to Mihai *Polihroniade* who, although he came from a family of Romanized Greeks, had become a notorious legionary leader. Through this parallel, Sebastian appeals to four argumentative criteria:"the question of formation (he cried at the entry of German troops into Braila and the euphoria of their withdrawal); the question of religion, saying that Polyhroniades is no more Christian than him; fulfilling his duty to the country, he was breaking the addresses and warrants that I was issuing; the question of seniority in Romania"[5].

Given that, I presented the point of view of literary critic G. Calinescu, in the history of Romanian literature, regarding the literary creation of Mihail Sebastian, it is imperative to make a presentation of the "improbable Jew" and to reflect on what the literary critic wrote, visibly marked by the socio-political aspects of the time. Thus, Mihai Iovanel made a case study "the Jew and the aesthetics of love", in the book The Imporobabil *Jew,* in which "the image synthesized by Calinescu is predominantly negative; only the reception of the diary managed to rebalance it. Calinescu notes that Sebastian is very related to Mircea Eliade (also treated unfavorably), only to highlight the bad geographical location, he reproaches his inability to locate his heroes in language and D. I. C. C., defending them as an experientialist regarding the issue of Judaism; Sebastian's Cartesianism applied especially in the field of sensations would lead to *a cold, lucid sensualism, accurately cultivated by the geometer*. From the poor horizon, *reduced to race*, Calinescu attributes his predilection for analysis, the verdict falls cruelly artistic *talent seems to be lacking*"[6]. Clearly, Sebastian shows himself affected in his diary stating that we have *to wait four decades to get a rectification*.

G. Calinescu and Mihail Sebastian were put into relationship in Eugen Lovinescu's *mutation of aesthetic* values, G. Calinescu reviewing the work *fragments from a notebook found,* revealing the following attributes to the young critic:"penetrating, fine spirit, the young critic considers the work quiet, without contortions of excessive intelligibility, but all the more secure expressing his opinions in clear, classical, unornamented phrases than to the extent of the need for a nuance and then, often in Happy[7] images". Sebastian criticizes George Calinescu: "past in the pay of Romanian life for the science of accommodation - George Calinescu is an excellent historiographer and perhaps a good novelist, he is the most oscillating spirit, the most unstable critic, the most scholarly literary politician. More Sebastian reviews negatively the novel The Wedding Book of which he appreciates the most mult....pe ....Baba Yak[8]". Calinescu refuses to talk about the novel *Women,* but does not hesitate to criticize Sebastian making him "an author too little special to deserve a special re-examination."

At the same time, in the interwar period "Sebastian's Diary is instrumented in the direction of a public if not concrete, in any case abstract, impersonal. Sebastian notes a small anti-Semitic trait of Lovinescu: "I found him patiently listening to a short story by a young man

[4] Mihai Iovanel, the unlikely Jew: an ideological monograph, Romanian Book Publishing House, 2012, pp.93-94.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*

and then, at the end, coughing evasively. Little anti-Semitic trait caught in passing-I was talking about Grindea and my wonder at seeing him succeed in London. Well, Race, Race!"he says with a laugh and still very convinced". Eugen Lovinescu reproaches Sebastian's diary for being: "defiled by summary judgment on fellow human beings from a single point of view: anti-Semitism. He collects everything his friends tell him against the Jews[9]".

We can say that the work of Mihail Sebastian has a predilection towards the lyrical, thus being noted "narrative lyricism", even a" lyric of masks " synchronizing with the spirit of the age through psychological analysis, discontinuity, introspection, voluntary and involuntary memory, metaphysical and transcendental approaches. Sebastian harbors a predilection for panlirism, through an acute need for verisimilitude, heightened gradation of feelings and hazard. "All coexist in the rhythm of pure lyricism. All are born, live, are connected by virtue of laws of Affective logic....It is a great shaking and grubbing. Like two short, adversarial cries, mysticism and sexualism plague our livelihood. Full use of incessant possibilities still, the unconscious is present. The time of pure pathetic is called PANLIRISM"[10]. Thus, M. Iovanel believes that " Sebastian's work is an adventure, the unpredictable and rational element that preserves the imagination, freeing it from construction and theology, short-circuiting the road to the first and authentic experience of reality. Adventure, in this sense, means rather experientialism and existential boldness in confronting the real at the level of literary[11] discourse.". However, although he appreciates his work, he considers that "what Sebastian neglects to integrate into the reasoning is the fact that, although life as such will be non-theological and free, the discourse of romanticized biographies, however 'non-literary' and authentic they may be, still keeps the cliches of teleological assimilation of life in full. The only conclusion Sebastian draws is that although the biographies restore the connection (via aventura) with the old epic, they are not a hindrance to the new novel that has surpassed the epic. The adventure would therefore be just a detail that, although common, does not cancel out the difference between the old and the new novel"[12].

In the *history of contemporary* Romanian literature, Mihai Iovanel presents the Echo that the publication of Mihail Sebastian's diary had, an aspect best observed, in Gabriel Liiceanu's lecture "Sebastian, *mon frere*", "text based on empathic reading and instrumental[13] reading", both writers being victims; Sebastian is stigmatized by fascists, while Liiceanu is caught in the clutches of communism. Thus, if George Calinescu minimized Sebastian's work, the aforementioned writer showed empathy, identifying with the condemned Jew's experiences on ethnic, religious and social grounds. Leon Volovici reproaches Gabriel Liiceanu for "assuming, perhaps a little hastily, a Jewishness to suggest an identity and solidarity in suffering with Sebastian". Polemical discussions on the appearance of Sebastian's Diary arose between Nicolae Manolescu "a champion of inconsistency in the matter of discussing the Holocaust[14]" and Norman Manea. Thus, "in the article *the incompatibilities*, Manea criticized an article by Nicolae Manolescu for" confusion of terms "by which he treated the issue of discussing the anti-Semitic past of intellectuals such as Eliade and Cioran"[15]. Manolescu

[9] Journal 1996-1997, apud *Mihail Sebastian. Identity* dilemmas, p.262, Note 6. (Monica Lovinescu's expression is, she notes in passing, unfortunate, since it suggests that the problem of anti-Semitism-central, however, in the ideological activation of the European right, including Romanian, and for the final catastrophe of European Jews would be petty enough for its coherent follow-up in a diary to "defile "it.

[10] Michael Sebastian, *considerations on the modern novel. II: Panlirism,* in *the word*, October 14, 1927, reproduced in *operas, 1994, vol.*I, pp. 23-24.

[11]Mihai Iovanel, the unlikely *Jew: an ideological* monograph, Carta Romaneasca Publishing House, 2012, p.83.

[12] Ditto, pp. 83.

[13] Mihai Iovanel, *history of contemporary* Romanian literature, Polirom, 2021, p.77.

[14] Idea taken from the *history of contemporary literature,* and the inconsistencies are listed by Michael Shafir, *between denial and triviality by comparison, Holocaust denial in the communist countries of Central and Eastern Europe, Polirom Iasi* publishing house, 2002, pp.*41-42.*

[15] Mihai Iovanel, *history of contemporary* Romanian literature, Polirom, 2021, p. 80.

replied in the article" what it means to be a racist", reducing the whole discussion to Manea's supposed frustration with Nicolae Manolescu's[16] non-recognition as a writer.

Being a very young writer, he had an extensive work, several literary critics had as their point of interest the authentic personality, which individualizes him. Thus, Cornelia Stefanescu " highlighted intuition, lucidity, sensitivity and accuracy of observations. When the Romanian or foreign writers comment, when they write down their impressions suggested by the reading of the books that have just appeared, they intuit the core of things without prejudice, sensitive and emotive, not lacking, however, the critical Act of the lucidity of the value confrontations and the accuracy of the observations that give them durability"[17].

A fine observer of reality, who tries to detach himself from events, but with a remarkable and sharp lucidity, assuming his own impressions, are noted by Serban Cioculescu "the main quality of Mihail Sebastian was lucidity, doubled by the quick, direct expression, sharp as A Toledo Blade. The critic did not bypass the difficulties"[18]. His talent was not challenged and his works did not go unnoticed, the critic Nicolae Manolescu summarizing his creation "The Critic is spontaneous and Frank, communicative to the point of easy familiarity with the Reader, using long introductions or parentheses. The style sometimes falls into orality and that is why the critical formulas are hardly memorable. The main merit of the chronicler is justice in judgment, coming from an understanding of attentive reader and with cultivated[19] taste". Although, he observes that justice in the judgment, he reproaches him that"he seems to him a publicist lacking that strong personality that would make him a critic of great importance"[20]. Nicolae Barna sees in Mihail Sebastian a true lucid intellectual, emotionally engaged in interpretations "one of the main merits of Mihail Sebastian in criticism, beyond the concrete background of his exegeses, seems to me to be his rare position as a true pioneer, in our country, of a sympathetic, hyperanalytic, hermeneutical criticism effectively engaged, creative criticism not through stylistic fireworks or through the waste of paradoxes sought, but through the poignancy and abundance of interpretation, through the capacity to consume, productive and plausible, with diaphanous of auctorial determinations, lurked with insight at the level of textual[21] indices".

Because he lived in a time quite fierce for all humanity, in which the hatred between people grew exponentially, he tried relentlessly to create, in his characteristic ironic style "the destiny of Michael Sebastian was terribly ironic. A lucid rationalist, he would live through the decade of irrationalism and hatred between people. In reaching the social freedom for which he had campaigned and fought, he would lose the greatest freedom: that of living. Creative Talent, dies before 40, when some are just beginning life for the definitive work. "Being part of a generation of ideologies that have driven it to Perdition and so many struggles and sufferings that have largely nullified it, he would have been one of the few to redeem it, overwhelmingly, by sound[22] creations". Many literary critics have remained marked by the reviews of George Calinescu, in which he minimizes Mihail Sebastian's vocation as a novelist "Calinescu, with a desolate whim of sensibility, does not receive any of the incomparable charm of these novels and thus portrays about the author a massacred image, which remains

[16] Nicolae Manolescu, *what it means to be racist*, literary Romania, no.19, 1998.
[17] Cornelia Stefanescu, *Mihail Sebastian, youth* Publishing House, Bucharest 1968, p. 27, text taken by Dana Pirvan-Jenaru, *Sebastian and his* world, art publishing house, 2013.
[18] Serban Cioculescu, *Mihail Sebastian-The Critic*, Literary Romania, An V, nr.44,26 October 1972, p .13.
[19] Nicolae Manolescu, *criticism of Mihail Sebastian*, literary Romania, An V, no.39, September 21, 1972.
[20]Dana Pirvan-Jenaru, Sebastian and *his world*, art publishing house, 2013, p.14.
[21] Nicolae Barna, *Mihail Sebastian*, in the contemporary. The European idea, no.1, January 2006.
[22] Petru Comarnescu, *the ironic destiny of Mihail Sebastian*, The Journal of legal foundations, an XII, no.7, Jul. 1945, in Mihail Sebastian performed by..., ed. Eminescu, Bucharest, 1981, pp. 39-40.

one of the heavy declines of this history...at which point she will be severely fined by the future..”[23]

Returning to the interpretation of the novel of *two thousand years,* which Calinescu catalogued as" colorless", and Nae Ionescu completely discredited it and Dumitru Micu, *in search of authenticity,* issues a judgment that seems to me a little contrary " substantially, *of two thousand years* does not, consequently, belong to fiction literature, and includes, regardless of any meaning of the word, less literature than any of the author's books. The presentation of this writing as a novel is, strictly speaking, arbitrary”[24]. On the other hand, Doina Fatoiu highly appreciates her quality as a writer of novels "shattering testimony of an ins tortured by dilemmas, impressive by the cold fever of feelings and the censored tension of the passions of the narrator character, *for two thousand years* would have deserved to be ranked, in the era, if not as the pinnacle of Sebastian's writing, anyway as one of the representative documents of authenticity literature.”[25]

A declared opponent is the literary critic E. Lovinescu, which places Sebastian alongside Tudor Vianu, Serban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, G. "Artist and Man of literary culture, Mihail Sebastian has touched and touches even now, with intermittent criticism. Modern literary information, natural stylistic elegance, without the appearance of effort, lively and fine dialectical spirit, with certain rationalist and graceful preferences, proceeding directly to the heart of things, without didacticism and historicism, limpidness of argumentation, in a word, positive qualities of guide of public taste. It lacks a little more objectivity, without which one can do literature, not criticism.

Mihail Sebastian wrote novels, plays, publishing, he made himself noticed by literary criticism, pleading for honesty, for valuable opinions. Interestingly, since the eighteenth century he has been regarded as a "man of taste", which has been an essential condition of literary criticism "since the Renaissance, taste is a metaphor for the idea of pleasure, first physiological, then aesthetic, in the irrationalist meaning of *je ne sait quoi.* Which makes the critic - declared adept of literary pleasures-proclaim himself-Man of taste -, man-of good taste -, whose gustatory sense is restored with the sensations and refinements of literary art. What defines taste are fine sensations, agreeable, delicate sensations. But these are the elemental attributes of aesthetic sensibility, in some of its most traditional acceptances. Taste then becomes synonymous with artistic sense, whose specialization is achieved by the critic, man of taste by definition. The attitude of perceiving the beautiful, the ability to retain and formulate the ineffable, the fine sense of nuances, here are some of the most typical elements of the critical[26] vocation”. What individualizes Sebastian in the context of Romanian literature is the thirst for knowledge, the detachment from mediocrity, reflected in the heroes he creates, obsessed with the passion of discovery, of novelty, of ideas, of people who work with selflessness for the realization of passions, goals. Mihai Iovanel dedicates an *ideological* monograph to Sebastian, in a well-documented text dedicated to a writer who is not considered to be of the first rank, but who is instead "a case", the critic sanctioning some slippages of reception. Even if it is a writer's diary, Mihail Sebastian's *Diary* is not part of the diaristic texts "literaturized" and "rigged", so that what gives credibility and authenticity to the testimonies in the diary is precisely the detachment with which the assessments are formulated, the absence of vindicative tone, authenticity and sincerity being privileged within the perimeter of this writing of authentic ethical and aesthetic force. G's point of view. Calinescu who disregarded Sebastian as a prose writer, ignoring his dramaturgical and essayistic work must be fined by

[23] Camil Petrescu, the nameless and luckless Star, Royal foundations Magazine, an XII, no.7, Jul.1945, in Mihail Sebastian performed by..., ed. Eminescu, Bucharest, 1981, p.43.
[24] Dumitru Micu, *in search of authenticity*, vol. II, Bucharest, ed. Minerva,1992, p.90.
[25] Dorina Fatroiu, *Mihail Sebastian or the irony of uni destin*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1986, p.174.
[26] Adrian Marino, *introduction to literary* criticism, youth Publishing House, Bucharest, f. a., pp.198-199.

including the diaristic testimony, one of the most vivid, powerful and valuable in Romanian literature, as critic Alexandru George assesses: "it should be rethought after the culmination of his career as a diarist. On the one hand, because *the Diary* is worth all his other writings, except for publishing. However, because *the Diary*, facilitating access to the author's creative laboratory, clarifies a number of critical[27] insights". Mihail Sebastian's start from the concepts and theoretical models, checks the facts, but by the constatările, and the findings may contribute to the îmbogățirea theory, and the understanding of an event, of an act, in order to get the evidență certain characteristics, or behaviors, from the perspective of the researcher is involved, and by the motivations, aspirations, attitudes, values, culture, style of life and conduct, which presents as accurately as possible, as is the personal experience of the researcher, the power of the piece, understanding, intuition (the development of the personal and the spiritual). Hence the specificity of interpretations.

After half a century, when it was published, The *Journal turns* out to be an important autobiographical and literary document, in which the anti-Semitism of the interwar period is presented, being also described here the ideological and political skirmishes of important writers (Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, etc.).

BIBLIOGRAPHY:

1. Barna, Nicholas, *Mihail Sebastian*, in the contemporary. The European idea, no.1, January 2006.
2. Calinescu, G. *History of Romanian literature from its origins to the present, Minerva* publishing house, Bucharest, 1982.
3. Cioculescu, Serban, *Mihail Sebastian-The Critic*, Literary Romania, An V, nr.44.26 October 1972.
4. Comarnescu, Petru, *the ironic destiny of Mihail Sebastian*, Journal of legal foundations, an XII, no.7, Jul. 1945, in Mihail Sebastian performed by..., ed. Eminescu, Bucharest, 1981.
5. George, Alexander, *the sufferings of young Hechter*, in Geo Serban, coord., *Sebastian under the ages*, ed. Universal Dalsi, 2001.
6. Fatso, Dorina, *Mihail Sebastian or the irony of uni destin*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1986
7. Iovanel, Mihai, the unlikely *Jew: an ideological* monograph, Romanian Book Publishing House, 2012.
8. Iovanel, Mihai, *history of contemporary* Romanian literature, Polirom, 2021.
9. Manolescu, Nicolae, *what it means to be racist*, literary Romania, no.19, 1998.
10. Manolescu, Nicolae, *criticism of Mihail Sebastian*, literary Romania, An V, no.39, September 21, 1972.
11. Marino, Adrian, *introduction to literary* criticism, youth Publishing House, Bucharest.
12. Micu, Dumitru, *in search of authenticity*, vol. II, Bucharest, ed. Minerva,1992.
13. Petrescu, Camil, the nameless and luckless Star, Royal foundations Magazine, an XII, no.7, Jul.1945, in Mihail Sebastian performed by..., ed. Eminescu, Bucharest, 1981.
14. Pirvan-Jenaru, Dana, Sebastian and *his world*, art publishing house, 2013.

[27] Alexander George, *the sufferings of young Hechter*, in Geo Serban, coord., *Sebastian under the ages*, ed. cit., pp. 261.

15. Sebastian, Mikhail, *how I became a hooligan*. Texts. Facts. People, Humanitas Publishing House, Bucharest 2007.
16. Sebastian, Michael, *considerations on the modern novel. II: Panlirism,* in *the word*, October 14, 1927, reproduced in *operas, 1994, vol.I.*
17. Stefanescu, Cornelia, *Mihail Sebastian, youth* Publishing House, Bucharest 1968, p. 27, text taken by Dana Pirvan-Jenaru*, Sebastian and his* world, art publishing house, 2013.

POETS UNDER THE TIMES. ILEANA MĂLĂNCIOIU IN THE SECURITY FILES

Elena-Luiza Ilie (Negură)
PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: In a time when censorship had become a dark and permanent reality of political oppression, ethical survival had to find, once again, its strength and resources, in order for the individual and society to overcome the grotesque exaggerations of a counterfeited history. Ileana Mălăncioiu's case proves the importance of clear and committed consciences in keeping the moral compass high and denouncing the rottenness of the world she lives in. Her poetry becomes, therefore, a public threat to the repressive institutions. After the fall of communism, Securitate's archives offer us the chance to discover all the subterfuges used to monitor and intervene in every case of rebellion. Analyzing Ileana Mălăncioiu's records, we are one step closer to restoring the full truth about the importance of the role of literature in shaping each community's destiny.

Keywords: Securitate; censorship; poetry; moral resistance; counterfeited history.

Ileana Mălăncioiu se va afla în atenția Securității ca urmare a poziției de verticalitate asumate în raport cu noile coordonate dictatoriale, primele documente de urmărire datând încă din anul 1972. Oficial, poeta va intra în S.I. la 18.09.1973, atunci când poziția sa antisistem începe să se concretizeze prin refuzarea unui acord tacit în raport cu transformările impuse în plan socio-politic și, mai ales, cultural: „în cadrul discuțiilor a adoptat o atitudine necorespunzătoare […] era semnalată în anturajul unor elemente cu preocupări suspecte."[1]
Cercetând documentele din arhiva C.N.S.A.S., descoperim o informare către I.M.B SECURITATE din partea Direcției IX, urmare a unei solicitări exprimate printr-o adresă oficială (N. 104/B/D.I./0019744 din 17.04.1973). Documentul, semnat de lt. mj. Moldoveanu, evidențiază aspecte din viața profesională și personală a Ilenei Mălăncioiu, delimitându-se însă imposibilitatea unor verificări mai amănunțite, ca urmare a faptului că „cea în cauză este o persoană discretă, retrasă, fără relații de vizită cu colocatarii."[2]

O altă notă informativă, datată 24 aprilie1973, o enumeră pe Ileana Mălăncioiu în rândul poeților care încep să ia poziție față de realitățile cotidiene ale lumii scriitoricești:

„În ultimele zile am avut discuți întâmplătoare sau căutate cu diverși scriitori. Vom încerca, în măsura posibilului, să reproducem termenii, nuanțele. Totuși, fapt real și neplăcut, majoritatea, cei mai mulți se consideră persecutați, pasibili de acuzații grave în eventualitatea respingerii noilor volume. Cine au fost scriitorii: Florența Albu, Ileana Mălăncioiu, Al. Ștefănescu, Radu Cosașu, Eugen Barbu, Ion Lotreanu ș.a."[3]

Pe măsură ce aparatul cenzurii începe să își facă simțită din ce în ce mai apăsător prezența, poeta își asumă o poziție critică, condamnând vehement excesele sistemului de control. Elocventă în acest sens este o notă de raport din anul 1978:

„La întâlnirea din data de 10.07.1978 cu sursa „Călin" a rezultat că în cadrul redacției revistei „Viața Românească" s-a discutat de către redactori, faptul că o poezie, dată spre publicare de poetul Șt. Aug. Doinaș, datorită conținutului interpretabil, a trebuit să fie modificată pentru a putea să apară.

[1] Așa cum reiese din *Raportul cu propuneri de scoatere din S.I. a numitei Mălăncioiu Ileana*, I 048365, f. 18.
[2] I 048353, Vol. I, f. 55.
[3] I 048353, Vol. I, f. 56.

La discuția în cauză a participat și Ileana Mălăncioiu, care a făcut afirmația în genul: „de mult nu ne mai controla cenzura și probabil că acum se simte nevoia. Dacă și pe Doinaș îl cenzurează Consiliul Culturii, ce să mai zicem noi, ăștia mai mici?”[4]

Un dosar de urmărire informativă va fi deschis la data de 19.07.1982, sub numele conspirativ „MARINA”. O notă ulterioară fixează în termeni foarte clari contextul începerii acestui demers represiv:

„La baza luării sale în lucru au stat materiale din care rezultă că în diferite împrejurări, atît în cerc intim cît și în unele ocazii oficiale se manifestă deschis împotriva unor indicații și hotărîri de partid din domeniul creației literare.
Mr.
Ciubotă Traian”[5]

În cazul său, verticalitatea morală e interpretată drept comportament subversiv, iar tonul incisiv o face greu de ignorat în spațiul public. Contestarea fățișă a parazitării culturii de către cenzura politică o transformă pe poetă într-o voce cu atât mai periculoasă cu cât luările sale de poziție sunt repetate și explicite:

„se situa pe o poziție de așa-zis nonconformism politic, remarcîndu-se uneori prin tonul virulent folosit pentru a-și exprima dezacordul față de politica culturală a partidului și statului nostru. Semnificativă în acest sens a fost atitudinea adoptată la Conferința națională a scriitorilor cînd, în cuvîntul ei, a lansat, fără echivoc, ideea că, actualmente, s-ar promova o politică anticulturală.”[6]

Poetei îi va fi imputată lipsa deschiderii către orice formă de compromis, mai ales că volumul ce urma să apară la Cartea Românească, *Linia vieții*, stârnise deja îngrijorare în rândul decidenților politici:

„În prezent are în lucru la Editura ”Cartea Românească” volumul de versuri ”Linia vieții” al cărui conținut necorespunzător a făcut obiectul unor discuții numeroase la diferite nivele. Pentru a-l face publicabil editura a solicitat scoaterea unor poezii tendențioase care aduc critici disimulate unor situații sociale și politice din țara noastră.
Acceptă foarte greu sau refuză unele din modificările cerute, amenințînd cu scoaterea cărții peste hotare, în vederea publicării.”[7]

Volumul va număra în sumar și grupajele lirice din „Tribuna”[8] (cu excepția textelor *Coșmar*, *Îngropați în picioare*, *Ci iarăși cuibul cu pui* și *Veți spune că totul s-a terminat*, care vor fi reluate în volumul *Urcarea muntelui*) și din „Viața Românească”[9]. Mesajul antitotalitar este transparent, versurile înfierând absurdul cotidian, iar receptarea de ordin critic va fi una apreciativă:

„Poeziile Ilenei Mălăncioiu, momente ale autenticității, denunță crima, constrîngerea, cecitatea, anchiloza morală, vidul, dezumanizarea (*Sfîrșit de anotimp, Poveste de dragoste, Joc*

[4] I 048353, Vol. I, f. 65.
[5] Notă informativă din data de 8.11.1982, Dosar Nr. 218525 privind Mălăncioiu Elena, Vol. I, f. 17, I 048353, Vol. I.
[6] 6 februarie 1983, Notă privind analiza dosarului de urmărire operativă ”MARINA”, Mr. Ciubotă Traian, Dosar Nr. 218525 privind Mălăncioiu Elena, Vol. I, f. 19, I 048353, Vol. I.
[7] Dosar Nr. 218525 privind Mălăncioiu Elena, Vol. I, f. 3-4, I 048353, Vol. I.
[8] Pe data de 4 februarie 1982 apare numărul 5 al Săptămânalului de Cultură „Tribuna”, iar la pagina 5 vom găsi un grupaj liric semnat de Ileana Mălăncioiu. Referindu-se la acel moment, poeta declară: „ În martie 1982 (a se vedea data corectă!), mi-a apărut în *Tribuna* un grupaj de opt poeme. Două dintre ele au dus la retragerea de pe piață a revistei. Primul se chema „Îngropați în picioare” […] Al doilea poem încriminat se chema „Coșmar”. Scriitorii din redacția *Tribunei* care au citit acest poem înainte de apariție, dar nu au fost vigilenți, ci l-au lăsat să ajungă la cititori, au fost chemați să răspundă despre ce cred ei că este vorba în el. Augustin Buzura (care ținea locul redactorului-șef) și Tudor Vlad (care îl citise în calitate de corector) au spus că are un mesaj antirăzboinic. Victor Felea, care era direct implicat, pentru că el îmi ceruse colaborarea, a lăsat capul în jos. Întrucât și-a recunoscut astfel vina, dovedind încă o dată că nu întîmplător i se spunea Kafka, el a fost sancționat.” (*Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, 2003, Iași, Polirom)
[9] Anul LXXVII, Nr. 2, pp. 58-61.

II, Aveți grijă, Cer senin îmbietor, Anticolonială, In memoriam, În creierul meu etc). Că Ileana Mălăncioiu este una din marile voci lirice ale creativității românești, a devenit deja o axiomă."[10]

Așa cum era de așteptat, intervenția organelor represive va fi și de data aceasta extrem de promptă, urmărirea informativă fiind considerată necesară în raport cu următoarele aspecte:

„- Stabilirea măsurii în care asupra ELENEI MĂLĂNCIOIU se exercită o influență negativă din partea unor persoane rău intenționate din anturajul său apropiat sau din exterior;

- Cunoașterea concepțiilor sale politice actuale și în general a aprecierilor pe care le face privind politica partidului și statului nostru în domeniul culturii sau în alte sectoare;

- Conținutul lucrărilor proprii elaborate, în vederea publicării sau al unor poezii din sertar, precum și activitatea ce o desfășoară la locul de muncă;

-Organizarea prin toate mijloacele muncii specifice a unor acțiuni de prevenire și influențare pozitivă a sa, informînd periodic organele de partid asupra evoluției acestui caz."[11]

În mod real, urmează a fi implementate mai multe măsuri informativ-operative (instruirea informatorilor), operative-speciale (interceptarea corespondenței cu străinătatea, ascultarea telefonului acasă și la locul de muncă) sau de altă natură (ex. colaborarea cu Serviciul Pașapoarte).

Totuși, schimbarea de atitudine a Ilenei Mălăncioiu, care va renunța la atitudinea sfidătoare la adresa sistemului în favoarea uneia „moderate", va sta la baza propunerii de închidere a urmăririi informative un an mai târziu:

„În general se poate afirma că în comportamentul lui "MARINA" de la ultima analiză și pînă în prezent nu s-au înregistrat fapte din care să rezulte că cea în cauză s-ar situa pe o poziție contestatară sau tulburantă.

Față de cele raportate mai sus apreciem necesar lucrarea sa în continuare pe o perioadă de circa 3 luni timp în care să adîncim verificările pentru a ne convinge dacă a renunțat la activități necorespunzătoare și a ieșit de sub influența nocivă a unor elemente ce o incitau."[12]

Raportul oficial de propunere a închiderii dosarului de urmărire informativă este datat 20.XII.1983 și urmează întocmai linia de acțiune a protocoalelor Securității: „informarea organelor de partid, clasarea materialelor la C.I.D. și menținerea ei[13] în evidența cartotecii generale."[14]

Relevante pentru a înțelege adevărata dimensiune a modului în care acționează instituția Securității sunt observațiile pe care superiorii le fac ofițerilor antrenați în anchetarea cazurilor de urmărire, iar cazul Ilenei Mălăncioiu nu face nicio excepție de la acest tipar:

„Tov. Mr. Ciubotă Traian:

- La ultima analiză șeful serviciului v-a pus rezoluția de a prezenta plan pentru instalarea mijloacelor T.O. la domiciliul obiectivei și n-ați executat, mulțumindu-vă doar cu prelungirea I. C.T. avut anterior. Ați avut termen pînă la 30.11.1982.

- Cazul este lucrat foarte slab, de la ultima analiză avînd o investigație și 3 note dintre care două provin de la Direcția a I-a.

- Preocupați-vă mai mult de documentarea acestui caz, folosind și posibilitățile surselor altor colegi din colectiv."[15]

O trecere atentă prin documentele depuse la dosar ne oferă șansa de a schița un portret al poetei, în raport cu liniile de instrumentare politică. Iată doar câteva dintre aprecierile pe care diverse surse le exprimă în cadrul notelor informative:

---

[10] Crina Zărnescu, *Linia vieții* în „Argeș", nr. 2/1982, p. 6.
[11] Dosar Nr. 218525 privind Mălăncioiu Elena, Vol. I, f. 5, I 048353, Vol. I.
[12] 16.05.83, Notă privind analiza dosarului de urmărire operativă "MARINA", Mr. Ciubotă Traian, Dosar Nr. 218525 privind Mălăncioiu Elena, Vol. I, f. 27, I 048353, Vol. I.
[13] n.m., L.N.: a Ilenei Mălăncioiu;
[14] Maior Ciubotă Traian, Dosar Nr. 218525 privind Mălăncioiu Elena, Vol. I, f. 42, I 048353, Vol. I.
[15] Dosar Nr. 218525 privind Mălăncioiu Elena, Vol. I, f. 28, I 048353, Vol. I.

„ […] deloc lipsită de talent. Poeții spun că s-a ținut departe de viața politică, adică n-a scris pe teme comandate, ceea ce este un bine și, totodată, un rău. Eseistă destul de pătrunzătoare și sensibilă vehiculează valorile liberalismului și pe acelea ale informației fără granițe, afiliată redactorilor de la Ed. Cartea Românească, oameni în general culți și mai puțin formaliști în problemele de cenzură, parte din ei fiind scriitori, adică oameni pentru care slujba nu este o condiție vitală. Ion Pricop”[16]

„Este foarte talentată, inteligentă duce însă un mod de viață […] independent.”[17]

„Ileana Mălăncioiu este o poetă de mare talent, cultă și instruită, o inteligență ascuțită. Volumele sale au avut succes la public și s-a bucurat de o critică bună.”[18]

Ileana Mălăncioiu revine în atenția Securității odată cu deschiderea Dosarului de urmărire informativă nr. 4236, din 18.03.1985, cu numele conspirativ ”MARIA”. De această dată, planul de măsuri vizează acțiuni mai riguroase, legăturile poetei cu străinătatea (și mai ales cu gruparea Monica Lovinescu-Virgil Ierunca) stârnind o profundă îngrijorare în rândul decidenților politici:

„2. – Prevenirea unor acțiuni din partea obiectivei și a elementelor din anturajul său ce ar putea avea implicații politice în mediu.

3. – Limitarea posibilității celei în cauză de a transmite informații din mediul literar unor persoane din străinătate.

4. – Temperarea și influențarea pozitivă a susnumitei în scopul determinării să renunțe la manifestările necorespunzătoare iar dacă va fi cazul inițierea unor măsuri sistematice și eficiente de izolare și compromitere a ei, atît în țară cît și în exterior. Ltmj. Avram Liviu”[19]

1985 marchează momentul apariției volumului *Urcarea muntelui* (Editura Albatros, București), iar notele din dosar atestă atenția deosebită cu care este urmărită activitatea de creație a poetei:

„Dosarul de urmărire informativă „MARIA” a fost deschis în martie 1985 în baza informațiilor din care rezultă că cea în cauză comentează negativ politica partidului și statului nostru în domeniul literar. Din datele obținute pînă în prezent s-au stabilit următoarele:

În scrierile sale „Maria” adoptă o atitudine sobră negativistă exploatînd și interpretînd negativ unele măsuri care se întreprind la nivel de stat. […] În cursul lunii mai anul curent, a încercat publicarea în paginile revistei ROMÂNIA LITERARĂ a unui grup de poezi cu conținut necorespunzător și interpretabil, prevenindu-se publicarea acestora de către conducerea redacției. În prezent cea în cauză lucrează la elaborarea unei cărți pe care intenționează să o publice la Editura Cartea Românească al cărui conținut pînă în prezent nu s-a putut stabili. Față de situația operativă creeată se impune prevenirea publicării de către obiectivă a unor lucrări sau articole cu conținut necorespunzător și inițierea unor acțiuni de influențare pozitivă sau compromitere în vederea desprinderii sale de grupul care exercită o influență negativă asupra sa.”[20]

În cadrul aceluiași document, sunt enunțate foarte clar măsurile ce urmează a fi întreprinse, în limitele unor termene clare de executare:

„1.În scopul prevenirii publicării în paginile revistei România Literară a unor poezi sau articole cu conținut necorespunzător sau interpretabil se va recruta o sursă informativă cu posibilități pe această linie.

Termen: 30-08-985

[16] Notă informativă din 29.11.83, Dosar Nr. 218525 privind Mălăncioiu Elena, Vol. I, f. 39, I 048353, Vol. I.
[17] Raport din cadrul Dosarului Nr. 218525 privind Mălăncioiu Elena, Vol. I, f. 95, I 048353, Vol. I.
[18] Notă-Raport, Dosarul de urmărire informativă nr. 4236,”MARIA”, f. 101, I 048353, Vol. I.
[19] Dosarul de urmărire informativă nr. 4236,”MARIA”, f. 47, I 048353, Vol. I.
[20] Notă de Analiză a d.u.i. „MARIA”, Dosarul de urmărire informativă nr. 4236,”MARIA”, f. 95-96, I 048353, Vol. I.

2.Identificarea lucrării aflate în curs de elaborare de către cea în cauză precum și conținutul acesteia în vederea întreprinderii unor măsuri adecvate de prevenire în situația că aceasta are un conținut necorespunzător.
Termen: 30-X-1985

3.Supravegherea activităților acesteia în cadrul redacțiilor cu care vine în contact și în mod deosebit a comentariilor pe care le face referitor la politica culturală a partidului și statului nostru, în acest sens vor fi dirijate sursele [...]
Termen: 15-XI-1985”[21]

Volumul de poezii din 1985 este considerat deosebit de periculos prin conținutul interpretabil, mai ales că interzicerea măsurilor de promovare a opului (prin intervenția directă a Consiliului Culturii) nu împiedică propagarea unor idei anti-sistem în rândul scriitorilor:

„Volumul este bine dar abil făcut cu un spectru de interpretare foarte larg. Circulă printre scriitori un vers al Ilenei Mălăncioiu. „Așteptăm o moarte ca pe o înviere”, care în contextul actual poate fi interpretat oricum.”[22]

Ideea sfârșitului traversează obsedant opul și antrenează în reprezentare sa stilistică o recuzită amplă, de o sobrietate dezarmantă. Poeta însăși particularizează interacțiunea cu viața putredă a cetății, rostind fie cu o ingenuitate degajată, fie cu un ton acuzator un discurs în a cărui subiectivitate freamătă ecoul tuturor. Liniștea devine expresia abuzivului cu reacție imediată și continuă, o cortină dincolo de care moralitatea e dezavuată: „Liniște. Începutul sfârșitului/ O groapă adîncă se sapă încet, încet/Și din cînd în cînd cade pămîntul pe cineva/ Care moare înăbușit.” (*Începutul sfîrșitului*) Întreaga suferință a unui neam e transpusă până la cele mai mici gesturi, resimțite organic, printr-un răspuns generalizat: „Tot neamul scormonește cu unghiile/ După trupul celui îngropat de viu” (*ibidem*).

Acuzatoare, „O crimă săvîrșită pe strada principală/În amiaza mare, o crimă oribilă” (*O crimă săvîrșită pe strada principală*), versurile reconfigurează chiar poziția arogată a Ilenei Mălăncioiu care, sub scutul Poeziei „coborâte în stradă” (*Cîntec*), își strigă neputința: „O, cînd voi lăsa totul la o parte/ Să ies în stradă și să strig cît pot/ S-a petrecut o crimă, puneți mîna pe criminal/ Puneți mîna pe mine, complicele.” (*O crimă săvîrșită pe strada principală*)[23]
Dosarele de urmărire deschise de Securitate îi oferă tragicului joc de umbre din poezia politică a Ilenei Mălăncioiu o dimensiune și mai profundă. Insurgența nu mai este doar o alegere, ci un imperativ recurent. „[Poetul]... marele și permanentul instigator [la uman]”[24] rămâne vocea-reper a conștiinței individuale și colective, iar rezistența prin cultură este o formă autentică de supraviețuire sub asediul vremurilor, fără a uita vreodată de adevărata menire a creației artistice: „prima datorie a poeților rămâne aceea de a-și apăra poezia. Fiindcă dacă nu o apără ei, nu o apără nimeni, iar lumea poate să piară nu numai din lipsă de pîine și de libertate, ci și din lipsă de frumusețe.”[25]

[21] Dosarul de urmărire informativă nr. 4236,”MARIA”, f. 97, I 048353, Vol. I.
[22] Dosarul de urmărire informativă nr. 4236,”MARIA”, f. 101, I 048353, Vol. I.
[23] V. varianta extinsă a studiului *Lirism și rezistență: Poezia politică a Ilenei Mălăncioiu* (autoare Elena-Luiza Negură), în volumul *Cultură și comunicare*, Nr. 11/2024, Roxana-Magdalena Bârlea (coord.), Editura UNIVERSITARĂ, București, 2024, pp. 121-141, ISSN 2971 – 950X.
[24] Miron Radu Paraschivescu în Ilie Purcaru, *Poezie și Politică. Convorbiri cu...*, Editura Albatros, București, 1972, p. 15.
[25] Ileana Mălăncioiu, *Revoluția nu a fost un spectacol de iluzionism*, text prezentat la colocviul „Perestroika și literatura din țările Europei de Est”, Madrid, 8 mai 1990, reluat în volumul *Crimă și moralitate. Eseuri și publicistică*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 23.

BIBLIOGRAFIE

1. Arhivă Fond Informativ, Dosar Nr. 218525, Vol. Nr. 1, I 048354, Vol. 1.
2. Arhivă Fond Informativ, Dosar Nr. 218525, Vol. Nr. 2, I 048354, Vol. 2.
3. Arhivă Fond Informativ, I 048365.
4. Ileana Mălăncioiu, *Crimă și moralitate. Eseuri și publicistică*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2006.
5. Ileana Mălăncioiu, *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, 2003, Iași, Polirom.
6. Elena-Luiza Negură, *Lirism și rezistență: Poezia politică a Ilenei Mălăncioiu*, în volumul *Cultură și comunicare*, Nr. 11/2024, Roxana-Magdalena Bârlea (coord.), Editura UNIVERSITARĂ, București, 2024, pp. 121-141, ISSN 2971 – 950X.
7. Ilie Purcaru, *Poezie și Politică. Convorbiri cu...*, Editura Albatros, București, 1972.
8. Crina Zărnescu, *Linia vieții* în „Argeș”, nr. 2/1982, p. 6.
9. „Viața Românească”, Anul LXXVII, Nr. 2, pp. 58-61.

VALUES OF FOLK MUSIC IN THE DRAMATIC PERFORMANCE

Maria Brihuneţ
PhD Student, Academy of Music, Theater and Plastic Arts, Chișinău

Abstract: This research focuses on the role of folk music as a traditional cultural expression in shaping the artistic image of the dramatic performance. It highlights the functions of musical accompaniment in theatrical productions and explores the distinctions between stage music—specially composed for a dramatic text or a specific performance—and folk music, which becomes a form of musical folklorism within the theatrical discourse. Based on performances staged in theaters across the Republic of Moldova, the study reveals various artistic forms through which folk music elements (vocal, instrumental, choral interpretations) manifest in the structure of the theatrical narrative. The conclusion emphasizes that the use of folk music is closely aligned with social realities, the imperatives of the time, and directorial vision.

Keywords: theatrical performance, dramatic text, stage music, musical folklorism, aesthetic and educational meanings

Rolul muzicii în spectacolul dramatic se manifestă în diferite forme și își are originea în sincretismul specific manifestărilor ritualice, în procesiunile închinate zeului Dionysos, în prezența corului ca element al dramaticității în tragediile antice, precum și în misteriile medievale, în Comediia dell'arte, în folclorul popoarelor [7; 9; 4; 5]. Pe parcursul evoluției artei teatrale, muzica în structura spectacolului s-a manifestat în mod diferit, specialiștii specificând varietatea artei sonore prin denumiri precum muzică de fundal sau *convențională* (ce contribuie la crearea atmosferei în acțiunea scenică, evidențiază și consolidează efectele dramatice ale unor scene din spectacol), muzică de subiect *sau motivată de subiect* – ce este expusă /la care face trimitere autorul în textul dramatic sau este inclusă în mod special de regizor în acțiunea scenică [10; 9; 6).Totodată, deseori universul sonor „este redat doar de o serie de sunete și/sau efecte (susur, valuri, vânt, vuiet – *"zgomoteca*"– „termen folosit în radio, televiziune, film și teatru referitor la o bibliotecă digitală, ce cuprinde diverse efecte și sunete" [1; 10].

Astfel că funcțiile muzicii în spectacolul dramatic sunt diferite: ilustrație muzicală, ce constă în faptul că îi ajută spectatorului să simtă mai profund acțiunea ce se petrece pe scenă, să completeze și să diversifice impresiile despre cele văzute; crearea atmosferei spectacolului; liant dintre scene; parte componentă a dramaticității spectacolului; caracterizare a personajelor (actorul cântă ori ascultă cântecul, reacția personajelor la audierea muzicii, varietatea funcțiilor teatrale ale corului); reliefează relația dintre oameni, atitudini ale personajelor după felul de receptare a cântecului, de comportare a lor în momentul audiției.

În continuare vom evidenția *valențele folclorului muzical în spectacolul teatral.* Formele expresiilor culturale tradiționale relevă esența conceptelor actuale despre comunicarea umană prin diferite forme (verbale, nonverbale, sincretice), dintre care menționăm cântecul, dansul, melodia vocală, instrumentală sau de joc, incantația ș.a. Acestea și alte genuri și forme ale muzicii tradiționale contribuie la afirmarea teatralității unui spectacol. Muzica așa-numită „de subiect" din discursul teatral este indicată de autorul textului dramatic sau inclusă de regizor în acțiune pentru a evidenția spațiul și timpul dezvoltării acțiunii, pentru a crea specificul unei epoci ori specificul național.

În anii 1960 - începutul anilor 1970, creația populară orală, în special cântecul traditional, își face loc pe scena din Republica Moldova și la teatrul radiofonic, aducând în spațiul cultural de atunci, exsovietic, un specific național accentuat. Este vorba de autori care au început să

scrie dramaturgie originală, națională, mai având însă încă nevoie „de a se împrumuta de la alte neamuri”, după expresia înaintașului pașoptist Mihail Kogălniceanu, în special în materie de construcție dramaturgică, dar și de tipuri de conflict, de acuitatea acestuia, de trecerea de la social la liric. Specificul național era un imperativ al timpurilor și al spațiului totalitar în care se aflau culturile din acest spațiu.

Expresiile culturale tradiționale au devenit o modalitate de afirmare nu doar a specificului național dar și de a aborda problem diverse în artă, inclusive în dramaturgie. Apar astfel, pe unda „dezghețului” din anii 1960, diversificare a temelor, conflictelor artistice, respectiv a structurii textului dramaturgic, cu un rol mai mare al didascaliilor, ce aducea valoarea inermedialității, a intertextualității.

Demersul folcloric sub diferite forme a avut un rol esențial în transformarea, modernizarea structurii discursului dramaturgic și al celui teatral. În articol vom argumenta cu lucrări din perioada de început al unor asemenea transformări, al formelor deschise în dramaturgie, respectiv în arta scenică din Republica Moldova. Primele lucrări, semnate de Constantin Condrea („Flori de camp”, „Copiii și merele”), Teodosie Vidrașcu („Două vieți și a treia”), Aurelui Busuioc („Și sub cerul acela”), culminând cu cele ale lui Ion Druță în anii 1960-1970, au adus , prin apelarea la folclor, lirismul, convenționalismul, diversificarea semnificațiilor cuvântului, obiectelor, mizanscenei ș.a,, în special în spectacol.

În drama lirică „Două vieți și a treia” a lui Teodosie Vidrașcu se atestă prezența cântecului folcloric „Seara când răsare luna ”. Personajele sunt reconstituite prin contrast din amintiri, din trăiri, din neînțelegerea dintre soți la momentul desfășurării acțiunii în prezent, fiind accentuat conflictul interior, psihologic. Ceea ce unește acțiunea este cântecul tradițional nu doar ca laitmotiv, ci și ca parte a acțiunii, ca personaj din umbră, creând o paralelă cu personajul principal – Lilian.

Cântecul „Sara când răsare lună/Mândra îmi făcea cu mâna/ Cu mâna, cu mâneca/ Să n-o vadă cineva” este interpretat în diferite momente ale acțiunii dramatice. În spectacolul Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic din Chișinău (premiera a avut loc la 14 decembrie1963, regizor Valeriu Cupcea) cântecul a fost interpretat de actorul Vladimir Cocoț, iar în spectacolul radiofonic de la Radio Chișinău aranjamentul muzical îi aparține lui Dumitriu Gheorghiță, acompaniat de orchestra Radiodifuziunii Moldovenești, dirijor David Fedov. Conflictul liric, psihologic, susținut de cântecul tradițional, este interpretat în diferite ritmuri. În spectacolul radiofonic, spre final, ca o elegie, cântecul este preluat de corul fetelor, parcă ar fi și plânsul inimii după dragostea din tinerețe, dar și povestea de dragoste devenită poveste în sat.

În textele dramatice și în cele narative ale altui autoer – Ion Druță se manifestă diverse forme ale intertextualității implicite și explicite de natură folclorică sau biblică, cu diferite semnificații în discursul dramaturgic și în cel teatral. Este vorba de cântecul liric tradițional, de melodia instrumentală, de joc (perinița, hora, sârba), de ceremonialul tradițional nuptial, descris de dramaturg și realizat scenic și prin intermediul melodiei tradiționale, și al celei de autor („Balada” lui Ciprian Porimbescu sau muzica lui Eugen Doga în spectacole montate după „Păsările tinereții noastre” de acest autor).

Drama „Casa mare” a acestui autor, pusă în scenă în diferite perioade istorice (1961-2025) în teatre din diferite țări, scoate în evidență specificul național în context general uman, iar melodia tradițională de joc „Perinița” se prezintă ca laitmotiv al acțiunii dramatice. Semnificațiile Periniței contribuie la caracterizarea protagonistei – văduva de război Vasiluța, care s-a îndrăgostit de „un flăcău tomnatic – Păvălache”, cum e menționat un dramatic personaj, prieten cu fiul femeii. Cunoscut ca „un dans al sărutului în noaptea de Revelion”, perioadă ce exprimă „starea de îmbătrânire, de degradare și moarte a timpului calendaristic, urmată de nașterea Anului Nou”, Perinița (de la numele perniței care se așeza în mijlocul horei și pe care îngenuncheau partenerii pentru a se săruta), „a migrat spre petrecerile mai deosebite din ciclul vieții (nunta, cumetria) și din ciclul calendaristic” [5, p. 150].

În drama *Casa mare* melodia Periniţei răsună în momente cruciale din viaţa protagonistei şi în anotimpuri diferite: primăvara, când se îndrăgosteşte (`„Undeva aproape se aud patru viori cântând perinița. Vasiluţa stă nemişcată în mijlocul casei, ascultând-o. E melodia care o tulbură, melodia care o răneşte adânc, dar e şi cântecul ce îi dă viaţă "*)*; vara, când e fericită: "Vasiluţa (…) mai ascultă durerea şi nebunia celor patru viori . De odată în pragul casei apare Păvălache – cu capul gol, într-o cămaşă albă. Îi tot aşa cum apăruse el aici cu cu un an în urmă…" ; toamna, când se convinge că fiecare om are datoria lui pe pământ: "Vasiluţa: Ce pot să-ţi dau eu, păcatele mele, ca să mă ţii minte multă vreme? Am să-ţi las , iată, ziua asta de toamnă, şi acele patru viori, şi perinița lor, fără început, fără sfârşit, dar totuşi frumoasă. (…) Drum bun, Păvălaș .(Stă în prag, petrecându-l. Perinița începe a se stinge…)" .

Melodia tradițională are rolul de a evidenția conflictul dramatic, de a caracteriza personajele, de a crea atmosfera în diferite momente ale acțiunii. Interpreta primului rol al Vasiluței, Liubovi Dobrjanskaia, și-a expus astfel viziunea ei asupra personajului: „Rolul Vasiluței mi-a descoperit o calitate rară la oameni – capacitatea de a fi fericit în cele mai nefericite circumstanțe, să iubești viața și oamenii chiar și atunci când soarta nu este darnică la bucurii. În rolul Vasiluței am vrut să povestesc ce înseamnă să poți să fii fericit…"[3,.p.67].

În spectacolul „Păsările tinereții noastre", protagonista mătușa Ruța de asemenea a fost interpretată de actrița Liubovi Dobrajnskaia, care începe acțiunea cântând : „De s-ar face cineva/ Să-mi citească inima,/ Ar citi și-ar tot citi/ Și tot n-ar mai mântui". Cântă încet, pentru sine, creând astfel atmosfera din intro-ul acțiunii, melodia contribuind la organizarea specifică a tempo-ritmului în spectacol.

Revenind la spectacolul „Casa mare", menționăm că melodia dansului tradițional este nu doar „fundal sonor al acțiunii obiective și subiective, descrisă poetic de autor în didascalii, ea trăiește și participă la desfășurarea acțiunii din textul principal - dialogul (și tăcerile) personajelor. Perinița se manifestă ca o permanenţă a existenţei omului, ea transmite nu doar ideea de specific naţional şi anumite valori ci și stări psihologice, în special de natură elegiacă, ce imprimă acțiunii un colorit meditativ-melancolic" [4, p. 70].

Vasiluță conștientizează în final: „Din pricina mea copiii tăi au să se nască cu un an mai târziu – păcatul ista îi cel mai mare în viața mea. E vremea să ne despărțim…". Rămâne cu melodia Periniței, pe care i-o dăruiește și lui Păvălache:„Am să-ți las, iată, ziua asta de toamnă, și aceste patru viori, și perinița lor, fără început, fără sfârșit, dar totuși frumoasă…". Ca în final, să rămână în casa ei, reînnoită, fiind convinsă că nu poate „fi în același timp și mamă și soție" și „Ce păcat, că avem doar un singur pământ și un singur cer deasupra lui".

În spectacolul Teatrului Național „Mihau Eminescu" din Chișinău, la premiera din 28 aprilie 2016, mai puțin se auzea Perinița și mai mult o muzică tradițională interpretată de fanfară, care aducea și ideea jocului din mijlocul satului, dar era și prea stridentă, acoperind sau umbrind farmecul liric al Periniței ca tradiție muzicală și starea de moment a protagonistei. La următoarele spectacole fanfara interpreta totuși Perinița, accentuând, prin contrast, dramatismul situației protagonistei, esența conflictului artistic.

Ea vine ca un contrapunct muzical, în care nu lirismul și nostalgia, ci bucuria sărbătorii, veselia satului, dar totodată și neclaritatea, surzenia omului îndrăgostit sugerează. Mai ales pare a avea și funcție de premoniție, de preîntâmpinare pentru spectatori – că nu poate omul într-atâta să se bucure de viață, de fericire. Sunt diferite momente din viață care te înalță și te fac să cunoști ce este Viața.

În concluzie, muzica în teatrul dramatic, spre deosebire de teatrul muzical, implică un anume un caracter reliefat, pronunțat al cadrului intonațional și, totodată un „stil simplu și „transparent", ce facilitează receptarea [10, 6, 7]. Melodia tradițională în spectacol are rolul de a evidenția conflictul dramatic, de a caracteriza personajele și de a crea atmosfera în diferite momente ale acțiunii și, evident, de a transmite astfel realități sociale, istorice, psihologice. Ca și alt tip de muzică, melosul popular în spectacolul dramatic contribuie la crearea spațiu-

timpului și ritmului în acțiunea scenică, dar totodată rămâne și o problemă actuală în cercetarea artei teatrale și a interferenței artelor.

BIBLIOGRAPHY:

1. Cornici. Antonella. Muzica – personaj principal în spectacolul de teatru. Disponibil: **https://www.academia.edu/116906548/Muzica_personaj_principal_in_spectacolul_de_teatru**
2. Diaconu, Răzvan Alexandru. Eu, Masca și Teatrul. În: Caietele Masca, Tema #5: Muzica de teatru, București, 2017 , p. 42-48
3. Druțiana teatrală. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008
4. Ghinoiu, Ion. Obiceiuri populare peste an. Dicționar. București: Editura Fundației Culturale Române, 1997
5. Les interactions entre musique et théâtre. Ouvrage collectif sous la direction de Guy Freixe et Bertrand Porot. Paris: éditions l'Entretemps, 2011
6. Modreanu, Cristina. Muzica în teatru: de la „divertisment metafizic" la muzical original românesc,. În: Caietele Masca, Tema #5: Muzica de teatru, București, 2017 , p. 7-12.
7. Nubert-Chetan, Mihaela. Muzica în teatrul popular românesc. București: Editura Etnologica, 2005
8. Зыков А. И. Режиссерские приемы работы в драматическом театре: музыка в спектакле (трансформация темы), In: PHILARMONICA. International Music Journal. 2020. №3, p.75-85
9. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2010

RITUAL, RESTRAINT AND REFLECTION: THE SYMBOLISM OF 5 O'CLOCK TEA IN HENRY JAMES "THE PORTRAIT OF A LADY''

Paula Pîrvu-Dănăricu
PhD Student, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center

Abstract: This paper examines the cultural tradition of 5 o'clock tea in Victorian Britain and its symbolic deployment in Henry James's The Portrait of a Lady. The article explores how tea functions both as a literal social ritual and a metaphorical device, reflecting themes of autonomy, gender performance, and psychological confinement in Isabel Archer's experience. Situating the literary text within its historical context, the analysis reveals how James critiques societal decorum and the illusions of civility through this quintessentially British custom.

Keywords: 5 o'clock tea, Henry James, ritual, restraint, reflection

As an introduction, the tradition of 5 o'clock tea, often called *afternoon tea*, is emblematic of Victorian refinement and restraint. Originating in the early 19th century, it evolved from private practice into a public symbol of civility and class identity. In literature, such customs often transcend their social roles, serving as metaphorical structures through which themes of power, gender, and constraint are explored. Henry James's *The Portrait of a Lady* uses this daily ritual as a subtle but powerful symbol of emotional and societal entrapment, especially for the protagonist, Isabel Archer.

From a historical point of view, the birth of 5 o'clock tea custom, or the afternoon tea is commonly attributed to Anna, Duchess of Bedford, who began the practice in the 1840s to bridge the long hours between lunch and dinner (Moxham 41). What began as a solitary meal soon became a social event among the upper class, developing into a daily performance of grace, propriety, and hospitality.

As this practice spread through aristocratic circles, it formalized into a daily social ritual. The practice became more structured, reflecting etiquette and tradition, and was typically held between 3:30 and 5:00 p.m., earning the colloquial name "5 o'clock tea." By 1881, the ritual had become a cornerstone of upper and middle-class society in Britain. The 5 o'clock tea was codified in upper- and middle-class British households. The ritual involved not only food and drink but also rigid social etiquette: tea was served with finger sandwiches, scones with clotted cream and jam, and an assortment of cakes (Day 112). The hostess poured the tea, and guests were expected to engage in light conversation, avoiding controversial topics (Fromer 53). Tea became not merely a refreshment but a cultural script, allowing participants to "perform respectability" within socially sanctioned boundaries (Moxham 98).

The ritual of the 5 O'clock Tea in 1881refered to the time and frequency, the setting of the custom, the beverages that were served, the etiquette and manners of the tea custom, its cultural significance and finally, commercialization and the tea houses.

Further discussion has to be held as afternoon tea was held around 4:30 or 5:00 PM, bridging the gap between a midday lunch and a late dinner. It was usually a daily occurrence among the elite and often served in a less formal setting than dinner yet still governed by established social etiquette (Ellis 87).

The setting was also special to the 5 O'clock tea, because tea was typically served in the drawing room or sitting room, with guests gathering around low tables with fine porcelain

teapots and china. The setting embodied both comfort and sophistication, serving as a backdrop for polite conversation and genteel behaviour.

The beverage centerpiece was black tea, often Earl Grey, Darjeeling, or Assam, served with milk, sugar, or lemon. The accompanying treats included finger sandwiches, scones with clotted cream and jam, and cakes like Victoria sponge or shortbread (Day 112). The order in which jam or cream should be spread on the scone became a light-hearted cultural debate between Devon and Cornwall traditions.

In the Victorian age, especially at 1881, the afternoon tea had very special, strict etiquette. The hostess poured the tea, and guests followed refined manners. Holding the teacup by the handle, with the pinky slightly extended, was quite common. Conversation was expected to remain light, avoiding politics or controversy. It was a time to "engage in polite society without the pressure of a formal dinner" (Fromer 53).

It has to be mentioned the special cultural significance of this British unique custom, because tea became symbolic of British civility, femininity, and domestic grace. It was particularly important for women, offering a semi-private space to gather, discuss social matters, and maintain social ties. "Afternoon tea was not only a refreshment, but a stage upon which the middle class could perform respectability" (Moxham 98).

Last but not less important, there it has to be mentioned the commercialization and the Tea Houses that became of great importance to the era, because by the late 1800s, tea rooms and public tea houses flourished, especially in cities like London. The commercialization of tea, spearheaded by Thomas Lipton, made high-quality tea more accessible to the middle class, further embedding the practice into British identity (Smith 147).

The 5 o'clock tea also became a literary motif symbolizing status, decorum, and social maneuvering. Famous British writers of the period used the 5 O'clock tea custom in their literary masterpieces. In Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest, characters reveal secrets and engage in satire over tea. Similarly, George Bernard Shaw and Henry James used the tea setting to critique or explore upper-class sensibilities and gender roles.

In *The Portrait of a Lady*, the afternoon tea scene in Chapter 1 is a pivotal moment that sets the tone for the novel's exploration of English social customs, leisure, and the interplay between appearance and reality.

"Under certain circumstances there are few hours in life more agreeable than the hour dedicated to the ceremony known as afternoon tea." (James 5).

This line underscores the cultural importance of afternoon tea in English society, portraying it as a cherished ritual that offers a moment of respite and reflection. Here, the author describes the setting as an idyllic English country house lawn, bathed in the mellow light of a summer afternoon. The scene is imbued with a sense of leisure and tranquility, highlighting the leisurely pace of English aristocratic life.

Although idyllic, the afternoon tea scene in *The Portrait of a Lady* is not merely a depiction of a social custom but a rich, symbolic moment that introduces key themes and sets the stage for the novel's exploration of character and society.

Henry James uses the seemingly innocuous ritual of 5 o'clock tea to explore deep social dynamics, gender roles, and psychological constraints, especially through the experience of the protagonist, Isabel Archer. Tea, in this novel, is far more than a beverage; it is a metaphorical lens through which readers observe the contrast between freedom and restriction, appearance and reality, individuality and conformity.

Within this cultural framework, Isabel Archer's tea is seen as social performance and symbolic entrapment of the heroine. Henry James positions Isabel Archer as both participant and victim of these performative rituals. The scenes involving tea in *The Portrait of a Lady* do not merely illustrate domestic grace, they also reflect the social pressures and limitations placed on women, especially within aristocratic European society.

As in Victorian society, the afternoon tea in the novel reflects class-based decorum and ritualized behavior. Once Isabel marries Gilbert Osmond and enters European aristocratic circles, tea becomes a performance of social etiquette. It is a moment for polite conversation, full of unspoken expectations. For Isabel, this ritual underscores her discomfort in a world where rules are subtle but suffocating. For instance, seen here, after Isabel's marriage to Gilbert Osmond, teatime is depicted as a moment of estrangement rather than connection. She becomes a passive figure within the ritual:

"She sat there with folded hands, looking vaguely at the floor, while her husband served the tea and conversed with Madame Merle" (James 361).

This image of Isabel, as silent and unmoving, encapsulates her emotional isolation within the marriage and the social world she has entered. The physical space of the tea gathering becomes symbolic of the polite but constraining environment in which she is expected to perform. Here, Isabel is visibly passive, excluded from real agency during a moment that should offer comfort and social warmth. The scene illustrates her isolation within societal rituals.

Originally full of idealism and independence, Isabel slowly realizes how rituals like teatime mask deeper limitations imposed on her autonomy. Her marriage, much like the social events it hosts, becomes a space where she is expected to conform to a role. Tea, thus, becomes a site where power is subtly exerted, and roles are rigidly defined. Even moments of hospitality are steeped in unspoken expectations:

"She felt herself surrounded by a circle of silent watchers, as if each move she made were being recorded" (James 374).

Tea gatherings are pleasant in appearance but often represent the emotional prison Isabel finds herself in a carefully curated world where appearances matter more than truth. Tea was often seen as a feminine social space in the 19th century, and James uses it to highlight the gender roles Isabel is forced to perform. Here, tea is not comfort but scrutiny; Isabel is caught in the silent surveillance of her social peers, unable to act freely within the symbolic cage of politeness.

More than that, the author uses gender, power and the illusion of civility in his novel. In participating in and hosting tea, she is expected to embody the refined, silent, gracious hostess, even while she internally questions everything about her life. James also uses tea scenes to highlight the performance of femininity. Isabel is expected to smile, pour, and maintain conversation, represent, roles dictated by gendered social norms. The ritual of tea reinforces this expectation:

"She had learned to smile and pour the tea, and to speak of small things with graceful vagueness, while her spirit lay folded in silence" (James 398).

This highlights the tension between outer poise and inner discontent, the essence of what Isabel endures as she navigates her constrained position

Tea becomes a metaphor for the tension between external compliance and internal resistance. Isabel's ability to act is undermined by a culture that praises decorum over authenticity. Even in private moments, tea functions as a space for introspection and quiet realization:

"The tea had grown cold, but she remained seated, her thoughts unspooling like threads from a tapestry she no longer recognized" (James 421).

This moment underscores the psychological dissonance Isabel experiences, the new feeling of her growing awareness that the roles she occupies no longer reflect her ideals or desires. In quieter moments, tea becomes a time of internal reflection for Isabel. While seemingly mundane, these intervals give her the space to consider her condition and increasingly feel the weight of her own choices.

Also, the novel introduces the dual function of the teatime custom of connection and concealment. Key conversations occur around the tea table, especially involving Madame Merle, a character who exerts strong influence over Isabel and Gilbert Osmond. The tea setting becomes a microcosm of manipulation, a civil front for strategic power plays. Although tea serves as a medium for social connection, here James also portrays it as a cover for manipulation. Madame Merle, one of the most enigmatic characters in the novel, frequently appears in tea scenes, using the guise of civil conversation to influence events:

"They talked of general matters, in the pleasant tone of cultivated people who met often; yet each had an eye on the other's deeper intentions" (James 389).

The tea table here becomes a stage for psychological chess, masked by elegance and tradition. Beneath the surface of polite dialogue lies a world of tension and unspoken agendas. The dual nature of tea, seen both as a moment of connection and a veil for deceit, is central to James's critique of upper-class society.

As a mere conclusion, in *The Portrait of a Lady*, the 5 o'clock tea serves not merely as a realistic detail of Victorian life but as a complex literary device. James deploys this ritual to critique the societal norms that confine women like Isabel Archer, revealing the illusion of civility that often hides emotional manipulation and personal sacrifice. This custom, steeped in tradition, beauty, and performance, becomes a symbol of restraint rather than refreshment, a moment when the pressure to conform eclipses the opportunity for connection. Through this subtle lens, James offers a powerful exploration of freedom, identity, and the costs of social propriety.

Ultimately, Henry James transforms the seemingly benign ritual of 5 o'clock tea into a potent literary symbol, a delicate veneer masking deeper truths about gender, power, and societal performance. In *The Portrait of a Lady*, tea is not only a custom but a stage where identity is negotiated, where Isabel Archer's internal conflict plays out against the backdrop of civility. Through the polished surfaces of porcelain cups and polite conversation, James exposes a world of silent constraint, where tradition both defines and confines. In this delicate hour of daily life, we find the quiet unraveling of Isabel's ideals, proof that even the gentlest rituals can carry the weight of emotional captivity and the illusion of freedom.

BIBLIOGRPAHY:

1. Day, Sandra. *Afternoon Tea: A History*. HarperCollins, 2008.
2. Ellis, Markman. *Tea and the British: A Social History*. Reaktion Books, 2015.
3. Fromer, Deborah. *A Necessary Luxury: Tea in Victorian Britain*. Manchester University Press, 2009.
4. James, Henry. *The Portrait of a Lady*. Edited by Geoffrey Moore and Patricia Crick, Penguin Classics, 2003.
5. Moxham, Helen. *Tea: A Miscellany*. British Library Publishing, 2014.
6. Smith, Sarah Rose. *All the Tea in China: How Tea Shaped a Nation*. Penguin, 2011.

MAGICAL PRACTICES OF TRAVELING ON THE ROAD OF NO RETURN – FUNERAL CUSTOMS FROM THE VALLEYS OF TOPOLOG, ARGEȘ AND DOAMNEI RIVER

Georgiana-Loredana Sandu-Gavrilă
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The various troubles that befell the family were considered signs of death or bringing great troubles. The most significant were the illness or injury (stumbling and breaking legs) of large farm animals (cow, ox, horse), indispensable to everyday life. An unexpected fire or simply the unjustified "chattering" of poultry, the birth of a deformed or dead animal, the appearance of abnormal chicks (color, illness) were considered bad signs. The most well-known signs of death in the Romanian village of Argeș were the owl's song, the dog's howling, or a premonitory dream. To prevent such troubles, women resorted to spells, alms, but most often they called the priest to hallow in the house and household (stables, barns, chicken coops, various outbuildings) to drive away evil.

Keywords: traditional village, funeral, customs, omens, psychopomp

Cele mai cunoscute semne ale morții erau în satul românesc argeșean cântecul cucuvelei, urlatul câinelui sau vreun vis premonitoriu. Dacă păsările de noapte cântau foarte aproape de casă, atunci cu siguranță cel ce era pe moarte avea să se ducă în curând, iar dacă nici un membru al familiei bolnav nu era bolnav, se făceau slujbe religioase și descântece pentru ca moartea să fie alungată din apropierea gospodărie și a familiei. Când cucuvea[1] cânta aproape, o femeie din casă, cea mai vârstnică, ieșea noaptea afară cu o bucată de pâine și puțină sare și zicea: *Ia și du-te de la casa aceasta*![2] Câinele nu era ținut niciodată aproape de casa în care era muribundul, ci era scos din curte și legat în grădină sau ceva mai departe de casă. În cazul în care câinele începeau să urle noaptea sau ziua, chiar dacă în casă toți erau sănătoși, atunci era considerat un semn rău, adică cineva avea să moară sau era în pericol de moarte. Și în acest caz o femeie vârstnică (iertată) ieșea afară și spunea: *Să fie de capul tău!* În alte situații, câinele era bătut până intra în cușcă și nu mai urla. Spaima față de urletul câinelui era poate mai mare decât strigătul cucuvelei, pentru că în satul românesc câinele era unul dintre puținele animale cu însușiri psihopompe, adică era capabil să se multe cu ușurință între cele două lumi și avea, totodată, însușirea de a purta sufletul omului decedat în lumea morților[3]. Câinele anunța, prin urletul lui, un pericol iminent de moarte, iar stăpânul casei, prin bătaia pe care i-o administra animalului, alunga demonul morții.

Menționăm faptul că exista în spațiul românesc o sărbătoare numită „Tărbacul câinilor”[4] care se ținea în prima zi după Lăsatul Secului de Pași. Aceasta era o practică magică prin care câinii era chinuiți prin „datul în jujeu” sau „datul în tărbacă”. Scopul acestei practici era acela de alunga din câini spiritul lupilor, al iernii înfricoșătoare și al demonilor ce îl însoțeau. Înfricoșați, câinii chinuiți fugeau o perioadă în păduri, după care se întorceau credincioși la stăpânii lor[5]. Bătaia era administrată de oameni câinilor *care trăgeau a moarte* în virtutea convingerii că animalul avea să rămână la fel de credincios chiar dacă avea să fie bătut.

[1] Ion Ghinoiu (coordonatori), vol. V, Dobrogea, Muntenia, Editura Etnologică, București, 2009, p. 180.
[2] Cercetare de teren, Loredana Georgiana Gavrilă, localitățile Corbeni, Oești, Căpățâneni și Arefu, județul Argeș, 2022.
[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dicționar de simboluri, vol. 3, Editura Artemis, București, 1969, p. 326.
[4] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar,* Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p. 199.
[5] *Ibidem.*

Un alt semn prevestitor de moarte era acela când găina începea să cânte cocoșește. Acest lucru spunea membrilor familiei că se întâmplă ceva necurat în gospodăria lor, un demon venit din cealaltă lume, posibil unul al morții, își făcea de cap în curtea lor. Soluția în acest caz era una simplă: găina era sacrificată și mâncată. De altfel, la înmormântare se dădea de pomană, peste groapă, o găină[6] albă sau neagră[7] sau un cocoș de aceeași culoare (albă sau neagră), existând în acest caz convingerea actanților că găina va scurma cu ghearele, pe lumea cealaltă, în fața sufletului, croindu-i potecă și făcându-i astfel călătoria mai ușoară. Cocoșul avea aceeași însușire, doar că acesta, în virtutea simbolisticii sale solare și psihopompe, era mult mai puternic, nivela drumul sufletului în tărâmul morților. Culoarea albă reprezenta un simbol al luminii și, implicit al soarelui. Ca o paranteză, nu trebuie uitată convingerea generală, prezentă și în ziua de astăzi[8], că sufletul, imediat ce iese din corpul omului se întrupează într-o pasăre. În sudul Transilvaniei era obiceiul ca, în loc de cruce la căpătâiul mortului, de obicei un bărbat neînsurat, să se pună un stâlp în vârful căruia era sculptată o pasăre de forma unui porumbel în mărime naturală[9], în credința lor pe acolo sufletul va urca spre cer. Acesta era un simulacru de stâlp funerar asemenea celor formați din romburi suprapuse, cale a sufletului spre împărăția lui Dumnezeu (vezi Coloana Infinitului a lui Brâncuși).

Alte semne de moarte sau aducătore de supărări mari erau considerate diferitele necazuri care *picau* pe capul familiei. Cele mai însemnate erau *beteşugul* animalelor mari din ogradă (vaca boul, calul) indispensabile pentru traiul zilnic, care se împiedicau și-și rupeau picioarele. Un incendiu inopinat sau pur și simplu „cârcăiala" nejustificată a păsăreturilor de curte, nașterea vreunui animal diform sau mort, ieșirea din găoace a unor pui anormali (culoare, beteșuguri) era considerate semne rele[10]. Pentru a preîntâmpina astfel de necazuri femeile apelau la descântece, la pomeni[11], dar cel mai adesea chemau preotul pentru a face în casă și în gospodărie (grajduri, hambare, cotețe, diferite anexe) sfeștanii pentru alungarea răului.

Despre *scalda* și *gătitul mortului* trebuie menționat că erau unele din cele mai importante etape în procesul de înmormântare. Existau situații în care plecarea ireversibilă a omului era grăbită prin diferite gesturi ritule. Aceste ritualuri care *netezeau* calea muribundului spre *lumea de apoi* erau făcute pentru a curma suferințe îndelungate, în urma cărora omul devenea neputincios prin paralizie sau diferite afecțiuni fizice, nu se mai putea îngriji și devenea o povară pentru cei în viață. El conștientiza greutatea pe care o reprezenta pentru cei din familia lui, se ruga permanent la Dumnezeu să-l ia, își cerea iertare de la cunoscuți și căuta neîncetat în memorie să afle motivul, adică vreun păcat uitat și nespovedit, pentru care nu este lăsat *să plece în lumea drepților* pentru *că era necaz pe capul copiilor dacă mai trăia așa chinuit*[12]. Astfel, când omul era în suferință, pe patul de moarte, existau unele practici magice care i le ușurau și îi grăbeau *marea trecere*[13] pentru că se considera *că nu poate să-și dea duhul din cauza păcatelor sau are ceva pe suflet, nespus, iar diavolul îl chinuiește rău și moartea nu vrea să-i ia sufletul și să-l ducă dincolo*[14].

În rândurile de mai jos redăm două scurte texte despre aceste obiceiuri culese din zona Olteniei:

---

[6] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale,* Editura Învierea, Timișoara, 2007, p. 228.

[7] *Ibidem.* „Negrul" nu era în acest caz un semn de doliu, ci mai degrabă unul ce reprezenta pământul în care omul avea să ajungă în cele din urmă.

[8] În urma unei tragedii care a avut loc în România în data de 30 octombrie 2015, presa relata cum a văzut pe cer același număr de păsări, câți oameni muriseră. Indirect se făcea o legătură dintre cei dispăruți în tragedie și sufletele întrupate în păsări.

[9] Gheorghe Pavelescu, *Pasărea suflet. Contribuții pentru cunoașterea morților la românii din Transilvania,* în „Anuarul Arhivei de Folklor" al Academiei Române, vol. VI, publicat de Ion Mușlea, Imprimeria Națională, București, 1942, pp. 33-43

[10] Cercetare de teren, Loredana Georgiana Gavrilă, comuna Albești de Argeș, sat Ungurenii, județul Argeș, 2002.

[11] În acest caz în Albeștii de Argeș se dădeau de pomană un articol de vestimentație. Se considera că în haine se sălășluiesc prima dată duhurile rele.

[12] Cercetare de teren, Loredana Georgiana Gavrilă, comuna Albești de Argeș, sat Ungurenii, județul Argeș, 2002.

[13] Vasile Șișu, *Rituri funerare autume,* în Anuarul Muzeului Olteniei, secția de Etnografie - Casa Băniei „Oltenia – studii și comunicări", volumul VIII, seria Etnografie, Craiova, 1997, 126.

[14] Cercetare de teren, Loredana Georgiana Gavrilă, comuna Albești de Argeș, sat Ungurenii, județul Argeș, 2002.

- „(…) când muribundul se chinuie, să-i pui sub pernă un cântar sau un topor. Și că, de asemenea, este bine să-l muți dintr-un pat în altul, sau dintr-o cameră în alta. E bine, în aceeași ordine, să-i schimbi lumânarea (…)”[15].
- „(…) Preotul vine la mort pentru a-l spovedi și griji, când nu mai este nicio speranță; rudele și vecinii se perindă în liniște în camera muribundului. Vin la iertăciune. Se pare că în sat mai sunt și oameni aprigi care refuză să meargă la iertare. Este semn rău dacă muribundul moare fără lumânare. Și dacă se întâmplă de Paști, trebuie să mergi la biserică să-i dai de pomană un cocoș alb. Cu lumânările cu care au murit se duc trei oameni, dacă e bărbat, sau trei femei, dacă e femeie, doi merg cu găleata să ia apă, să-i facă baie, și celălalt merge cu lumânările aprinse cu care a murit. După aia el ține lumânarea lângă mort, până-l spală, până-l îmbracă și-l pune în pat. După ce-l pune în pat din lumânările astea se aprinde o altă lumânare (faci cruce cu ea), care se pune în sfeșnic și stă lângă capul mortului (…)”[16].

Cu mult înainte să-și dea obștescul sfârșit bătrânii se asigurau că au loc de îngropăciune, își cumpărau sicriu și haine, lăsând cu *limbă de moarte* să fie îngropați cu respectivele haine sau să li se pună în coșciug anumite obiecte de vestimentație sau obiecte. ”Bătrânele își strâng din vreme prosoape și batiste pentru a fi date celor care participă la înmormântarea lor.”[17]

Referitor la *scalda* sau îmbăierea rituală a mortului remarcăm faptul că acest aspect seamănă foarte mult cu cel de la naștere, când pruncul nou născut este îmbăiat ceremonial de moașă sau nașa de botez pentru a fi pregătit pentru noua etapă din existența sa – viața. Aici mortul este pregătită pentru noul drum ce avea să-l înceapă în *viața cea adevărată* din *Lumea cea adevărată*[18]. Îmbăierea mortului presupunea și pregătirea acestuia, adică era tuns, bărbierit, dacă era bărbat, și i se tăiau unghiile. Despre păr și unghii se cunoștea că păstrau ceva din spiritul omului viu, mai exact acolo se sălășluia sufletul ce nu voia să plece, motiv pentru care părul și unghiile care proveneau de la mort erau îngropate, în taină, în locuri considerate curate, lângă un pom fructifer, pentru a nu se face farmece cu acestea[19]. Toate aceste lucruri se făceau imediat după moarte, înainte ca trupul să se rigidizeze. Înainte de a fi pus în sicriu, mortul îmbăiat și îmbrăcat era așezat pe pat *ca să mai stea și el în patul lui*[20]. Era lăsat acolo câteva ore după care era depus în sicriu, pe o masă, *în camera cea bună*[21] în care avusese acces doar el. În apa din scăldătoare se punea un fir de *busuioc de la biserică* sau un fir de leuștean și se folosea doar săpun de casă, niciodată din comerț. Vasul în care era scăldat mortul era copaia de lemn a casei, în care toți se îmbăiau, astfel aceasta nu putea fi aruncată cu ușurință fiind, cum este lesne de înțeles, greu de procurat sau confecționat. Se folosea copaia și nu alt vas de lemn (hârdău) pentru ca decedatul să stea întins, cu demnitate, și nu *chinuit* în altceva[22]. După îmbăiere copaia era spălată la rândul ei și se punea în spatele casei cu gura în jos până la înmormântare[23]. După ce acest proces era încheiat decedatul se punea pe o pătură curată, era

[15] *Ibidem,* p. 132.
[16] *Ibidem,* pp. 132-133.
[17] Gabriela Rusu-Păsărin*, Calendar popular românesc*, Scrisul Românesc Fundația-Editura, Craiova, 2006, P.214
[18] Convingerea că mortul pleacă în *Lumea care conta cu adevărat*, cea actuală fiind doar o pregătire pentru aceasta, era omniprezentă în satul românesc. La îmbăierea mortului erau prezenți cei apropiați ai familie (vecini, rude), iar acest lucru se făcea lângă vatra casei.
[19] Artur Gorovei, *Credinți și superstiții ale poporului român*, Librăriile Socec, 1915 p. 125.
[20] Cercetare de teren, Loredana Georgiana Gavrilă, în localitățile de pe Valea Topologului: Tigveni, Bârsești, Cepari, Șuici, județul Argeș, 2022.
[21] *Camera bună* sau *odaia de la drum* era o cameră fără sobă în care se păstrau cele mai bune haine ale familiei și alte bunuri. În această cameră nu locuia nimeni și stătea doar încuiată. Copiii priveau această cameră o teamă superstițioasă. În această cameră nu intra decât capul familiei.
[22] Cercetare de teren, Loredana Georgiana Gavrilă, comuna Albești de Argeș, satele Ungureni și Brătești, județul Argeș. 2022, 2023, 2024.
[23] Ion Ghinoiu, (coordonator), vol. V, *Dobrogea, Muntenia,* Editura Etnologică, București, 2009, p. 184.

șters cu grijă, după care urma gătitul. Pătura pe care șezuse mortul, care putea fi o cergă de lână sau plocad, oricare dintre ele destul de valoroase, era dată de pomană unor oameni săraci. Convingerea că mortul sau mai exact sufletul acestuia vede tot ce se întâmplă în jurul lui era atât de mare încât se aduceau în fața sicriului animalele preferate de el în timpul vieții. Un iepuraș, un ieduț sau un miel era ținute în camera mortuară[24].

Apa, considerată impură, era aruncată la baza ulucilor unui gard din grădină, cât mai departe de casă, iar locul era îngrădit pentru ca nimeni din cei ai casei, în special copiii, să nu calce pe acolo sau să nu se apropie. Mai mult decât atât ,copiilor li se interzicea să meargă în partea de grădină unde fusese vărsată apa mortului. Prin îmbăiere decedatul era purificat de duhurile rele, într-o oarecare măsură de păcatele sale, iar apa prelua aceste *impurități* pe care omul le arunca pământului pentru a se pierde pentru totdeauna. Locul în care apa era vărsată păstra o perioadă, 40 de zile, toate aceste *necurățenii,* după care se curăța și devenea pământ curat, cum fusese înainte. Prosopul cu care mortul a fost spălat era pus la căpătâiul acestuia în sicriu.

Odată *îmbăiat* și *gătit,* mortul era pus în sicriu cu picioarele spre ușă și începea priveghiul. Dacă poziția camerei nu permitea să fie pus cu picioarele spre ușă, atunci oricum era scos din casă, obligatoriu, cu picioarele înainte. La priveghiul care dura trei zile de la deces, asistau rudele apropiate și oricine își dorea dintre prieteni.

În comuna Șuici, sat Urluiești, la intrare în camera mortului - un bărbat tânăr de 43 de ani - stă în dreapta mama și în stânga, soția. Mama plânge, iar soția vorbește cu cei veniți să aprindă lumânări. Ea le spune cauzele decesului. Întotdeauna cea care deschide subiectul e soția decedatului și apoi mama, dacă este cazul, intervine și ea în discuție[25]. La intrare, noii veniți spun „Dumnezeu să-l odihnească!", iar la plecare „Dumnezeu să-l ierte!" La intrare fiecare este primit cu un pahar de suc și cu prăjituri.

Mortului, lângă privighetoare – o lumânare răsucită în spirală și lungă cât înălțimea defunctului – i se leagă de deget, cu un fir roșu, un bănuț de argint, numit *obolul popii.* Cu acest bănuț se plătește pe cealaltă lume trecerea prin vămile cerului. Obiceiul seamănă izbitor cu cel din Grecia antică, atunci când celui decedat i se punea în mână sau în gură un ban, pentru a-l plăti pe luntrașul Caron ce avea să treacă râul Stix, râul din infern, sau peste balta Acheron, în împărăția morților. Dacă nu putea să-l plătească pe luntraș, atunci sufletul avea să pribegească pe vecie, captiv între cele două lumi[26].

O altă cutumă foarte cunoscută și poate cel mai greu de înțeles de societatea modernă era ca în camera mortului, și chiar mult timp după aceea (aproximativ 40 de zile), toate oglinzile din casă să fie acoperite, pentru ca nimeni din cei prezenți să nu privească în ele și să vadă *chipul de nevăzut al celeilalte lumi*[27]. În cercetările de teren făcute în satele de pe cursul superior al Topologului am notat că există convingerea că cel mai rău lucru este să privești în oglindă în timpul priveghiului, mai ales dacă se aude mobila trosnind. Pentru ca nimic rău să nu pătrundă în spațiul de priveghere și pentru ca mortul să nu fie *asaltat de demoni,* cu puțin timp înainte de deces, *atunci când trăgea omul să moară,* se chema preotul *să-i citească* și să facă maslu. Atunci se vedea dacă are să moară curând sau nu. Maslul avea rolul și de a ține departe demonii și duhurile rele ce ar fi voit să răpească sufletul mortului[28]. Cu această ocazie,

[24] Cercetare de teren, Loredana Georgiana Gavrilă, comuna Nucșoara, satele, Grui și Secături, județul Argeș, 2022.
[25] Cercetare de teren, Loredana Georgiana Gavrilă, comuna Șuici, sat Urlești, județul Argeș, 2022. Este vorba despre familia Bobic. Bărbatul a decedat în urma unui infarct miocardic.
[26] Pierre Grimal, *Dicționar de mitologie greacă i romană,* Editura SAECULUM I.O., București, 2001, p. 108.
[27] Cercetare de teren, Loredana Georgiana Gavrilă, în localitățile de pe Valea Topologului: Tigveni, Bârsești, Cepari, Șuici, județul Argeș, 2022.Există și astăzi o teamă superstițioasă în satele argeșene de a privi în oglindă mult timp după decesul cuiva din familie.
[28] Ion Ghinoiu (coordonator), vol. V, *Dobrogea, Muntenia,* Editura Etnologică, București, 2009, p. 180.

muribundul se spovedea și se împărtășea, își cerea iertare de la toată lumea și era, astfel, dezlegat de păcate[29].

În ceea ce privește acoperirea oglinzilor exista convingerea că în aceasta se poate reflecta chipul mortului, mai exact sufletul tulburat de prezența morții. Oglinda era și simbolul faptelor omului făcute de-a lungul vieții. Astfel, acoperirea oglinzii nu era doar pentru protecția celor vii, dar și pentru a feri sufletul, deja înfricoșat de prezența morții, să nu-și vadă faptele reprobabile pe care le-a făcut în timpul vieții. Pentru cei vii, oglinda acoperită trimitea la reculegere și la conștientizarea morții, implicit la faptele pe care aveau să le facă din acel moment și care aveau să cântărească la Judecata finală[30].

De asemenea, cu lucruri de la mort se făceau farmece, așa că aceia care asistau la priveghi era atenți să nu dispară sfoara cu care erau legate picioarele decedatului, pânza care îi ținea gura închisă, vreo bucată din *privighetoare,* batista sau orice altceva ce era în contact cu cel decedat. Cei prezenți la priveghi cunoșteau bine persoanele din sat care se ocupau cu așa ceva, motiv pentru care atunci când acestea veneau să aprindă o lumânare la capul celui decedat, îi supravegheau orice mișcare. Există o carte românească a morților, nescrisă, transmisă din generație în generație, despre ce e bine sau ce trebuie făcut neapărat la moartea unui om. Aceste ritualuri, care cuprindeau gesturi, cântece și alimente, au rolul de a ușura sufletul și de a-l pregăti pentru lumea de apoi. Obiceiurile de înmormântare difereau în funcție de vârsta, sexul, statutul și chiar meseria celui decedat. Mai exact, ne referim la cântecele de zori ce se cântau de către copii pentru părinții decedați sau, dimpotrivă, de părinți pentru copiii duși în lumea drepților. Soția își *bocea* soțul amintind în cântecele ei de faptele pe care le realizaseră împreună, de copiii pe care îi aveau împreună sau despre casa neterminată și exemplele pot continua. Pentru mai multă claritate a studiului, vom enumera câteva cântece de înmormântare, numite și cântece de zori, după care vom enumera alimentele rituale pentru acest prag al vieții și, bineînțeles, semnificațiile acestora. Toate aceste elemente funebre (practici magice, cântece, alimente etc.) aveau rolul de inița sufletul pentru adevărata viață ce avea să-l aștepte[31]. Termenul de „inițiere a sufletului", propus de etnologul Ion Ghinoiu[32], este cel mai reprezentativ pentru a defini întregul ansamblu de practici magice, texte, gesturi și alimentație rituale etc. din procesul de înmormântare.

În mod firesc, moartea era un aspect al vieții care înfiora și îi făcea pe cei prezenți la priveghi, înmormântare sau pur și simplu *veniți cu lumânare* să conștientizeze nimicnicia vieții și, implicit, propria mortalitate. Moartea putea surveni oricând, iar după plecarea din casa mortului oamenii deveneau mai buni, mai calmi, mai smeriți, pentru ca moartea să nu-i surprindă într-o ipostază care să le interzică accesul în Rai. Cântecele de zori încurajau sufletul prezent lângă coșciug, și care își privea trupul nemișcat, că viața lui adevărată abia a început.
În rândurile de mai jos o să redăm un cântec de zori[33] cules din Transilvania, dar care își are rezonanța și în nordul Argeșului. Este vorba despre un cântec de la înmormântarea unei fete necăsătorite:

„Doiniță, mireasa noastră,
Ți-am adus flori și steag,
Că ne-a fost de tine drag.
Doiniță, mireasa noastră,
Cum de faci tu nuntă-n post
Cum a n-o fost și n-o mai fost

[29] *Ibidem.*
[30] Victor Aga, *Simbolica biblică li creștină. Dicționar enciclopedic,* Editura Învierea, Timișoara, 2005, p. 265.
[31] Ion Ghinoiu, *Lumea de aici, lumea de dincolo,* Editura Fundației Culturale Române, București, 1999, p. 227.
[32] *Ibidem.*
[33] Se numea „cântec de zori" pentru că în lumea de sufletul se afla în dimineața noii lui vieți (n.a.). Susținem acest lucru deoarece majoritatea textelor de înmormântare, în special la tineri, se află mult optimism și speranță.

Niciodată în satul nost'? (…)"[34]

Cântecul de mai sus era interpretat de tinere care veneau la căpătâiul fecioarei decedate cu brațele încărcate cu flori, simbol al curățenie sale sufletești și trupești. Există un adevărat folclor muzical specific fiecărei „țări" românești așa cum amintește și profesorul Ilie Moise[35], în care durerea exprimată prin versurile cântecului poate deschide noi porți de cercetare etnologică și etnografică, în sensul că acolo pot fi identificate nu doar trăirile cotidiene, dar și modul în care diferitele comunități percepeau moartea ca prag esențial al vieții.

BIBLIOGRAPHY:

1. Aga, Victor, *Simbolica biblică li creștină. Dicționar enciclopedic*, Editura Învierea, Timișoara, 2005.
2. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, Dicționar de simboluri, vol. 3, Editura Artemis, București, 1969, p. 326.
3. Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale,* Editura Învierea, Timișoara.
4. Ghinoiu, Ion, *Lumea de aici, lumea de dincolo*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1999.
5. Grimal*,* Pierre, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura SAECULUM I.O., București, 2001.
6. Ghinoiu Ion (coordonator), vol. V, *Dobrogea, Muntenia*, Editura Etnologică, București, 2009.
7. Ghinoiu, Ion, *Vârstele timpului,* Editura Meridiane, București, 1988.
8. Ghinoiu, Ion, *Mică Enciclopedie de tradiții românești*, Editura Agora, București, 2008.
9. Gorovei, Artur, *Credinți și superstiții ale poporului român*, Librăriile Socec, 1915.
10. Iagăr, Elena, *Troița – artefact ritual și decorativ*, Editura Pro Universitaria, Craiova, 2024.
11. Iagăr, Elena; Tița-Nicolescu, Ion, *Ion Rodoș – Alegorii*, Editura Pro Universitaria, București, 2021.
12. Iagăr, Elena; Tița-Nicolescu, Ion, *Dan Gherasimescu – Mărturisiri*, Editura Pro Universitaria, București, 2021.
13. Moise, Ilie, *Contribuții sibiene la cercetarea și valorificarea culturii populare tradiționale (1940-1990)*, în „Revistă de Etnografie și Folclor", Tomul 36, nr. 1-2, Editura Academiei Române, București, 1991.
14. Pavelescu, Gheorghe, *Pasărea suflet. Contribuții pentru cunoașterea morților la românii din Transilvania,* în „Anuarul Arhivei de Folklor" al Academiei Române, vol. VI, publicat de Ion Mușlea, Imprimeria Națională, București, 1942.
15. Gabriela Rusu-Păsărin, *Calendar popular românesc*, Scrisul Românesc Fundația - Editura, Craiova, 2006.
16. Stăniloaie, Dumitru, *Reflecții despre spiritualitatea poporului român*, Editura Basilica, București, 2018.
17. Șișu, Vasile, *Rituri funerare autume,* în Anuarul Muzeului Olteniei, secția de Etnografie - Casa Băniei „Oltenia – studii și comunicări", volumul VIII, seria Etnografie, Craiova, 1997.
18. Tița-Nicolescu, Ion, Tradiții populare și dogmă creștină. Scurtă incursiune în sincretismul religios românesc: lunile mai și iunie, Editura Etnologică, București, 2024.

[34] Dumitru Stăniloaie, *Reflecții despre spiritualitatea poporului român,* Editura Basilica, București, 2018, p. 214.

[35] Ilie Moise, *Contribuții sibiene la cercetarea și valorificarea culturii populare tradiționale (1940-1990),* în „Revistă de Etnografie și Folclor", Tomul 36, nr. 1-2, Editura Academiei Române, București, 1991, p. 39.

EPIPHANY (TWELFTH DAY) AND CAROL ON TWELFTH NIGHT IN ARGEȘ COUNTY. CASE STUDY – BRIEF THEOLOGICAL AND POPULAR MEANING

Cristina Maria Voicu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The Jordan is a form of caroling preserved up to present in almost every village of Argeș and Mușcel, in which a popular augury message is not transmitted, but the Troparion of the Epiphany is sung. On the night of January 6 to 7, people are Jordaned, especially those named after Saint John the Baptist, but also animals and tools (the cart, the plow, the sleigh, and more recently the car). The members of the group – young unmarried men – raise the Jordaned one for three times, imitating the gesture of the priest who immerses the child in the baptismal cauldron. If we analyze the custom from a religious point of view, we notice that there are almost no barriers between the common man and the servant of God who becomes a priest through the Holy Sacrament of Ordination. Moreover, in some localities, after blessing the water (Great Agheasma), the priest entrusts the bucket, the cross and the basil to the leader of the group who sometimes wears clothes that imitate priestly vestments. The custom is an original return to the womb of Baptism in which Jesus Christ not only allows himself to be baptized by John the Baptist, but even insists on this. The symbolism of the gesture is colossal. The simple, but very faithful man becomes a priest, a faithful servant of the Lord, with the right to sprinkle holy water on those being celebrated. All this happens because the environment is purified, a symbolic return to the paradisiacal life of the first people living in the Garden of Eden.

Keywords: divinity, Epiphany, symbol, traditions, theology

Înainte de toate, pentru a înțelege sărbătoarea *Bobotezei,* trebuie cunoscut sensul teologic ale aceste mari sărbători creștine. Aceasta face referire la Botezul Mântuitorului nostru Iisus Hristos în apa Iordanului de către Sfântul Ioan Înaintemergătorul (Botezătorul). Episodul are loc când Iisus avea 30 de ani, atunci când în tradiția iudaică se considera că la această vârstă organismul omenesc ajunge la împlinire[1]. Marele eveniment este descris de toate cele patru Evanghelii[2]. Ioan Botezătorul, cel care va săvârși Botezul, a avut un rol deosebit în viața lui Iisus Hristos. El este imaginea Vechiului Testament, adică a legii vechi, care se împlinește în Legea cea nouă prin Hristos. Primii creștini, de până la Marele Sinod de la Niceea din anul 325, prăznuiau Nașterea odată cu Botezul, în ziua de 6 ianuarie. Cert este că sărbătoarea în sine a dat naștere la multe speculații și erezii privind nașterea și îndumnezeire Fiului, una din persoanele sacre ale Sfintei Treimi. Așa a fost, de pildă, marea confruntare teologică dintre Școala Antiohiană și cea Alexandrină din al Treilea Mare Sinod Ecumenic de Efes din anul 431. Atunci episcopul Constantinopolului Nestorius, adept al Școlii teologice din Antiohia, a susținut că Maica Domnului a născut un om, Iisus Hristos, care a fost absorbit de Dumnezeire în apa Iordanului la Botez. Această afirmație contravenea dogmei creștine susținută de Școala teologică din Alexandria, în care se susținea că Iisus a fost zămislit de la Duhul Sfânt și din Maria Fecioara ca *Dumnezeu Adevărat din Dumnezeu adevărat,* așa cum susține mărturisirea de credință stabilită la Niceea în anul 325 și desăvârșită la Constantinopol în anul 381.

Botezul Domnului nu trebuie văzut în sens teologic ca o convertire a lui Iisus de la o religie la alta, din simplul motiv că, atunci, creștinismul (Hristos) era o direcție internă a iudaismului, motiv pentru care și Sfântul Apostol Pavel a privit și a propovăduit creștinismul

[1] Hieretheos Vlachos, *Predici la marile sărbători*, traducere de Daniela Filioreanu, Editura Cartea Ortodoxă, Galați, 2004, p. 79.
[2] *Matei* 3, 13-17; *Marcu* 1, 9-11; *Luca* 3, 21-22; *Ioan* 1, 32-34.

ca o continuitate cu planul lui Dumnezeu pentru poporul lui Israel[3], chiar dacă, mai târziu, același Apostol al neamurilor va desprinde creștinismul de matricea lui iudaică și îl va propovădui pe adevăratul Dumnezeu, *Cel Răstignit*[4]. Din alt punct de vedere, putem înțelege Botezul ca pe o convertire, pentru că, odată cu deschiderea cerurilor și revelarea lui Dumnezeu, este evident că începe Noua Lege.

Dar atunci se pune întrebarea: De ce a existat totuși Botezul atât timp cât Iisus era evreu, deci descendent din Avraam, implicit plăcut divinității? Nu există o convertire la altă religie sau măcar un schimb de direcție în cadrul iudaismului până la acel moment, așa cum remarcam mai sus. Ioan boteza, ne spune Hegel, pe cei care veneau la el și arătau un act de căință față de conduita lor de până atunci, act simbolic care prin asemănarea cu actul spălării de impurități semnifica părăsirea modului corupt de a fi. Asta explică și venirea lui Iisus la Ioan pentru a fi botezat, în ciuda faptului că Ioan îl recunoaște ca Mesia și-I spune că El nu trebuie botezat[5]. Totuși răspunsul la întrebarea de mai sus nu a fost dat în totalitate. Iisus nu era doar evreu, era Dumnezeu însuși, iar botezul său făcea parte din planul divin. Să ne gândim la Întrupare. Mulți asociază pe Dumnezeu cu Universul, această imensitate spațială greu de descris în cuvinte, dar nu trebuie uitat că Dumnezeu nu este Universul, ci chiar creatorul acestuia, deci o Ființă rațională, inteligentă imposibil de cuprins cu mintea atât timp cât a creat ceva atât de măreț. Prin Întrupare, Creatorul Universului (*a celor văzute și nevăzute*) se deșartă de toată slava sa și se face om. Termenul teologic pentru deșertare de slavă se numește *kenoză*[6]. Prin această acțiune Iisus, ca una din persoanele Sfintei Treimi, se face om adevărat, dar rămâne totodată și Dumnezeu adevărat. Doar ca om complet El putea duce la capăt planul de mântuire. Astfel, în apa Iordanului avem un Iisus egal în umanitate cu noi, oamenii, și egal în dumnezeire cu Dumnezeu. Botezul primit în apa Iordanului este gestul smereniei omenești și totodată revelația Dumnezeirii pentru oameni. Episodul este unul de o importanță covârșitoare pentru creștinism, pentru că din acest moment misiunea lui Iisus pe pământ începe și, odată cu aceasta, drumul său către Cruce. El își asumă în totalitate destinul ca om, iar cu Dumnezeu îi cuprinde pe toți oamenii care au existat, există și vor exista vreodată pe acest pământ. Pe Crucea de pe Golgota Iisus ne-a cuprins pe toți. Adică toți am fost răstigniți, îngropați și înviați. Importanța Botezului este atât de mare din punct de vedere al teologiei, încât Nașterea și Îndumnezeirea se celebrau în aceeași zi. Din acest motiv Sfinții Părinți au decis să separe cele două sărbători pentru a elimina confuzia dintre Nașterea cu trupul și Îndumnezeirea trupului. Reminiscențe ale acestui mod de a sărbători se regăsesc încă în Biserica armeană, care continuă să prăznuiască, până astăzi, Nașterea împreună cu Botezul Domnului la 6 ianuarie, și în religia catolică, unde pe șase ianuarie se cinstesc cei trei magi[7], care în mod normal ar trebui cinstiți exact la Crăciun. Nu putem spune cu precizie data la care s-a petrecut marele Botez. Evangheliile, la fel ca în cazul zilei Nașterii, nu avansează un spațiu temporal concret. La originea sărbătorii și la stabilirea acesteia pe 6 ianuarie s-ar afla gnosticul Alexandrin Basilide[8], care avea drept scop contracararea unui curent păgân din Egipt. Se considera că, pe 6 ianuarie, apele Nilului primeau de la zei o putere miraculoasă, moment în care secta gnostică a stabilit ca celebrarea Botezului să fie la această dată, zi preluată ulterior și de creștini.

Considerăm, pentru a merge mai departe cu expunerea sărbătorilor de Bobotează în spațiul argeșean, că se impune o istorie cât mai sintetizată a marii sărbători a Botezului lui Iisus

---

[3] Claudio Moreschini, Enrico Noreli, *Istoria literaturii creștine vechi și grecești – De la Apostolul Pavel la Constantin cel Mare,* tom I, Editura Polirom, București, 2013, p. 19.
[4] *Ibidem,* p. 26.
[5] George Wilhelm Friedrich Hegel, *Viața lui Iisus, Scrieri teologice din tinerețe,* I, traducere, note și comentarii de Alexandru Boboc, Editura Paideia, București, 2016, p. 14.
[6] Dumitru Stăniloaie, *Teologia dogmatică ortodoxă,* vol. II, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2010, p. 214.
[7] Cristian Bădiliță, *Teme, personaje, sărbători creștine și tradiționale românești,* Editura Vremea, București, 2014, p. 220.
[8] *Ibidem,* pp. 219-220.

în apa Iordanului. L-a îndemână pentru cele de mai sus ne-au stat, în mod special, literatura patristică legată de acest obicei, dar și cea de specialitate citată. Evident că despre Botez se pot scrie tomuri de literatură, dar considerăm că sinteza de mai sus este mai mult decât concludentă în înțelegerea dumnezeirii și umanității Fiului, adică a dualității perfecte. O să remarcăm în rândurile ce vor urma că în noaptea de 6 spre 7 ianuarie se merge cu o altă formă de colind, numit generic *Iordan* după râul în care a fost botezat Iisus. Este singurul colind în care flăcăii pot folosi instrumentarul preoțesc, iar cel ce este vătaful cetei nu doar că se numește preot, dar are și atribuțiile lui. Este, de asemenea, singurul colind în care nu se transmite un mesaj augural popular, ci se cântă chiar Troparul Bobotezei:

> *În Iordan Botezându-Te Tu, Doamne, închinarea Treimii s-a arătat. Că Glasul Părintelui a mărturisit Ţie, Fiu Iubit pe Tine numindu-Te; şi Duhul, în Chip de Porumbel, a adeverit întărirea Cuvântului, Cel Ce Te-ai arătat, Hristoase Dumnezeule şi lumea ai luminat, Slavă Ţie!*

Dacă este să analizăm din punct de vedere religios obiceiul, observăm că aproape nu mai există bariere între omul de rând și slujitorul lui Dumnezeu, care devine preot prin Sfânta Taină a Hirotonisirii. Mai mult decât atât, în anumite situații vătaful cetei de iordănitori purta chiar o parte din veșmintele preoțești. Obiceiul este o întoarcere originală la matca Botezului în care Iisus Hristos nu doar că se lasă botezat de Ioan Botezătorul, dar chiar insistă în acest sens. Simbolica gestului este colosală. Omul simplu, dar foarte credincios, devine preot, slujitor credincios al Domnului, cu drept de a stropi cu agheasmă pe cei colindați. Toate se întâmplă pentru că mediul este purificat, este o întoarcere simbolică la viața paradisiacă a primilor oameni trăitori în gradina Edenului. Boboteaza încheie practic anul sacru simplificat început la Crăciun, motiv pentru care existau o serie de similitudini în ceea ce privește superstițiile care leagă aceste două sărbători[9].

În rândurile ce vor urma descriem desfășurarea *Iordanului* în comuna Albeștii de Argeș, povestită de Rușan Ion, din satul Ungureni, de 90 de ani, în anul 2009. Pentru o mai bună coerență, textul a fost mult îmbunătățit:

Cum era *Iordanul* când erați tânăr?

> *În Ajunul Bobotezei o ceată mare de feciori, cei mai destoinici din sat, se strângeau la casa unui bărbat însurat, nu cu mult mai mare decât ei, pentru a hotărî paza apei și ora la care să plece la „Iordănit". În noaptea de Bobotează, se strângeau în jurul unui izvor, păzindu-l cu străşnicie, pentru ca nimeni să nu-l atingă, iar apa, astfel neîncepută, să fie folosită la stropitul gospodarilor.*

Cine făcea parte din ceata iordănitorilor?

> *Mulți băieți își doreau să facă parte din ceată, dar cel ce era considerat „nătăfleț" sau „dănac" era îndepărtat cu batjocură, chiar violență. Reputația era cea mai importantă pentru a face parte din grupul iordănitorilor; flăcăii trebuia să fie aprigi la muncă, neobosiți și plini de respect față de bătrâni și față de ceilalți membri ai comunității. Dar acest lucru nu era suficient. La hora satului ei erau cei ce îndrăzneau să ia cel mai des „cap de horă" în detrimentul altor flăcăi care-și doreau acest lucru. Astfel, a fi „iordănitor" era un aspect „exclusivist" și trebuia să-ți meriți locul cu prisosință.*

Cine era sau cum era ales vătaful cetei?

> *Vătaful cetei, numit și preot, era întotdeauna un bărbat însurat, care se bucura de un deosebit respect în rândul flăcăilor, care nu-i spuneau pe nume, ci „nene" și care înainte de căsătorie fusese un flăcău aprig din ceata iordănitorilor. Acesta avea rolul de a-i ține în frâu pe flăcăi și să-i atenționeze dacă „cinsteau" pe la casele gospodarilor mai multe pahare decât puteau duce.*

[9] Artur Gorovei, *credinți și superstiții ale poporului român,* Librăriile SOCEC & Comp, București, 1915, p. 35.

Ce se întâmpla după ce se forma ceata? Unde se colinda prima dată?

După ce ceata era constituită, tinerii mergeau la biserică, unde preotul îi binecuvânta și îl „investea" pe vătaf drept „preot de iordănitori" dându-i icoana Botezului Domnului și „strutul" de busuioc cu care aveau să stropească gospodarii. Grupul se pornea în noaptea de Sfântul Ion și avea obligația să colinde fiecare casă, oricât de îndepărtată ar fi fost. Primii colindați erau preotul, învățătorul și primarul, după care urmau cei mai înstăriți, mijlocașii și, la urmă, familiile mai nevoiașe.

Cum se desfășura *iordănitul* în casele oamenilor?

După ce cântau, ceata trecea la „iordănit", adică ridicau persoanele de trei ori în sus „hăulind" în cor. După ce terminau de colindat, gazda îi îmbia pe fiecare în parte cu câte un pahar cu vin, pe care flăcăii nu trebuia sub nicio formă să-l refuze. Dacă vătaful vedea că un membru al cetei s-a cam „iordănit", îi făcea semn discret gazdei să nu-i mai dea de băut.

Se *iordăneau* și femeile?

La casele în care se aflau fete de măritat, iordănitorii zăboveau cel mai mult pentru că acestea, știindu-i „sturlubatici" se „ascundeau" de frica lor (întotdeauna) după sobă, pentru ca flăcăii să le găsească. Odată găsită (după sobă) flăcăii uitau că ridicatul se făcea doar de trei ori, fata fiind „iordănită" de cel puțin trei ori mai mult. Ei se opreau doar la intervenția mamei fetei care îi amenința pe iordănitori că dacă fata amețește de la atâta iordănit ea nu mai poate merge la Balul Iordănitorilor, moment în care flăcăii se opreau și cereau scuze gazdei.

Vasile Bârsan,
din Albeștii de Argeș

Iordănitori, la Biserica din Sboghițești,
Nucșoara, județul Argeș

Sursa foto: Arhiva personală Elena Iagăr

Ce se întâmpla cu ceata după ce termina de colindat?

După ce termina de „iordănit" tot satul, grupul bine „aghesmuit" căuta să colinde pe la hotarul dintre sate pentru a se întâlni cu cetele vecine. Încăierările dintre grupuri diferite de iordănitori se mai întâmplau, dar niciodată tinerii nu rămâneau în dușmănie.

Ce ne mai puteți spune?

În cele mai multe gospodării nu erau „iordăniți" doar oamenii, ci și uneltele din curte așa cum erau: căruța, plugul sau sania. Pentru „munca" depusă ceata primea bani, alimente și vin. După ce tot satul era colindat, cu banii primiți, se organiza Balul Iordănitorilor, la care putea participa tot satul.

Textul de mai sus face dovada că unele obiceiuri pot fi descrise cu lux de amănunte de oameni foarte în vârstă. Acest lucru este posibil datorită faptului că aceștia, în tinerețile lor, erau *racordați* cu toate simțurile, dar mai ales cu credință, la acest gen de ceremonii. Importanța sărbătorii a rămas în conștiința rurală și prin multele superstiții care se legau de această zi din care amintim următoarele:

- De la Crăciun și până la Bobotează, să nu te arăţi pomilor cu o furcă, căci nu mai rodesc[10].
- Cine plânge în ajunul Crăciunului sau al Bobotezei va plânge tot anul[11].
- In seara de Bobotează, femeile fac piftie, ca să le fie tot anul faţa fragedă ca piftia[12].
- Dacă ești strigat în noaptea de afară în noaptea de Bobotează, să nu răspunzi, până nu te strigă și a treia oară, căci poate să te încerce diavolul, iar dacă răspunzi poate să-ţi ia graiul[13].

Este evident că superstițiile de Bobotează sunt nenumărate și cele mai multe țin de purificarea apelor și de puterea lor vindecătoare. Există similarități între obiceiurile creștine și cele populare de Bobotează foarte asemănătoare cu cele de la *Izvorul Tămăduirii,* sărbătoare cu dată mobilă, sărbătorită în prima vineri după Paște. Pe Valea Toplogului, în localitățile Ceaurești, Ioanicești și Poienarii de Argeș era obiceiul ca de Bobotează să umezești în râu steagul de la Biserică sau să înmoi *struțul* (legătura) de busuioc, atunci apele deveneau agheasmă, iar dacă te spălai în acel moment *te vindecai de toate boalele*[14]. Un obicei similar este întâlnit și în Vâlcea[15], aspect explicabil prin faptul că subzona etnografică a Văii Topologului a fost influențată permanent de cea de peste Olt, mai ales că județul istoric Argeș avea granița pe râul Olt.

Boboteaza încheie ciclul sărbătorilor sfârșitului de an, începute la Crăciun, și deschide o altă suită de ritualuri de o deosebită importanță, pentru că se desfășurau într-o perioadă *de dulce,* fără opreliștile vreunui post. Mai mult, aceste zile de bucurie se îmbinau cu o perioadă mai relaxată, specifică iernii, în care aproape toate muncile se reduceau la cele casnice. În acest spațiu aveau loc șezătorile, o formă extraordinară de socializare și de transmitere a cunoștințelor de la bătrâni, la tineri. Șezătoarea, ca formă de întrunire rurală, este un proces complex, cu reguli stricte și care difereau de la o zonă etnografică la alta pe tot teritoriul României. Aceasta era cu atât mai importantă cu cât tinerii din sat aveau prilejul să se apropie

[10] I. Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat,* studiu introductiv de Lucian Berdan, Editura Polirom, Buurești, 199, p. 42
[11] *Ibidem,* p. 74
[12] *Ibidem,* 81.
[13] *Ibidem,* p. 102
[14] Informație culeasă în anul 2015 în urma cercetărilor de teren de la Gheorghe Pană, de 81 de ani, din Poienarii de Argeș, sat Poienari, județul Argeș.
[15] Artur Gorovei, *Op. cit.,* p. 8.

unii de alții și să-și vorbească: ”Bine că vin câșlegile/Să măritǎm fetele!”.[16] Este adevărat că ei puteau să discute și *la portiță* doar că acolo aveau limite de timp. Această limită era impusă de reputația fetei, iar o fată cu reputația pătată nu se mai mărita niciodată. Șezătorile erau spațiile în care ei își puteau vorbi liber, sub supravegherea gazdelor sau a adulților, fără ca nimeni să se supere sau să considere acest lucru lipsit de bună cuviință.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bădiliță, Cristian, *Teme, personaje, sărbători creştine şi tradiționale românești,* Editura Vremea, București, 2014,
2. Candrea, Aurel, I., *Folclorul medical român comparat*, studiu introductiv de Lucian Berdan, Editura Polirom, București, 1999.
3. Gorovei, Artur, *Credinți şi superstiții ale poporului român*, Librăriile SOCEC & Comp, București, 1915.
4. Hegel, Friedrich, Wilhelm, George, *Viața lui Iisus, Scrieri teologice din tinerețe*, vol. I, traducere, note și comentarii de Alexandru Boboc, Editura Paideia, București, 2016.
5. Hieretheos, Vlachos, *Predici la marile sărbători*, traducere de Daniela Filioreanu, Editura Cartea Ortodoxă, Galați, 2004.
6. Ioniță, Viorel, *Istorie Bisericească Universală*, vol. I, ediția a II-a, Editura Basilica, București, 2021.
7. Iorga, Nicolae, *Istoria Bisericii Românești şi a vieții religioase a românilor*, volumul al II-lea, Tipografia Neamul Românesc, Vălenii de Munte, 1909.
8. Ispas, Sabina, *Flori dalbe de măr*, Editura Academiei, București, 1987.
9. Ispas, Sabina, *Rosturi şi moravuri de odinioară*, Editura Etnologică, București, 2012.
10. Kernbach, Victor, *Mituri esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
11. Kernbach, Victor, *Universul mitic al românilor*, Editura Științifică, București, 1994.
12. Moreschini, Claudio; Noreli, Enrico, *Istoria literaturii creştine vechi şi greceşti – De la Apostolul Pavel la Constantin cel Mare*, tom I, Editura Polirom, București, 2013.
13. Stăniloaie, Dumitru, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. II, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2010.

[16] Gabriela Rusu-Păsărin, *Calendar popular românesc*, Scrisul Românesc Fundația-Editura, Craiova, 2006, p. 18.

PLANNED FAMINE UNDER THE COMMUNIST REGIME: THE CASE OF THE HOLODOMOR

Alexandra Nadoș
PhD Student, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest

Abstract: The text provides an in-depth analysis of the tragedy of the Holodomor (1932-1933), the artificial famine imposed by the Stalinist regime in Ukraine. After Lenin's death, Stalin consolidated his power trough repression, forced collectivisation and accelerated industrialisation. The famine was not caused by natural events, but by a deliberate strategy of annihilation: crop confiscations, food blockades and violent repression against the peasants, especially the kulaks. Millions died, half of them children. The USSR concealed the crisis, while some foreign government, although informed, did not intervene. The text emphasises the brutality of the regime and the instrumentalization of hunger as a means of total control. The article examines the life of Russian author Vasily Grossman, offering a detailed analysis of several key works—most notably Panta Rhei. Grossman's novel explores not only the harrowing themes of famine but also delves into the psychological journey of its protagonist, Ivan, as he grapples with the aftermath of Stalin's Gulag system.

Keywords: Holodomor, Ukraine, Famine, Stalin, Vasili Grossman, Panta Rhei, cult of personality

Istorie și literatură

Omul nou al realismului socialist nu cunoaște interese, sentimente sau pasiuni în afara celor politice și de partid. Nu are biografie sau viață privată: familia lui este *Partidul*, iar singurul său scop este *slujirea cauzei socialismului.* Prin urmare, nu există un singur erou pozitiv case să manifeste interes – un interes care ar părea inevitabil *filistin „burghez"* – pentru mâncare. Astfel, epoca sovietică ignoră atât descrierile fastuoase ale meselor încărcate, cât și *portretele gastronomice* care îmbogățiseră literatura rusă *epocii de aur (*sec. XIX), perioada în care proza a înflorit și realismul[1] și-a afirmat supremația.

Prin urmare, literatura realismului socialist, care era direcția oficială impusă scriitorilor în URSS, nu avea voie să arate că lucrurile descrise în propaganda regimului nu erau reale. Un exemplu elocvent este manualul de bucătărie sovietic și anume cartea despre *mâncarea gustoasă și sănătoasă*[2], un simbol al imaginii false a abundenței.

În literatura sovietică "*alternativă"* constrânsă să supraviețuiască în clandestinitate până aproape de căderea URSS-ului, tema hranei – și, în mod tragic, cea a foametei – continuă să rămână prezentă. În special, de la Aleksandr Soljenițîn la Varlam Șalamov, de la Evenghenia Ghinzburg la Anatoli Marcenko, numeroase pagini din ceea ce este cunoscut drept *largernaja proza* (proză despre lagăre) sunt dedicate acestei teme și anume mâncarea – rațională, interzisă, ascunsă, furată, folosită ca instrument de presiune și tortură. Acest aspect se observă și în nuvela *Panta Rhei*.

Dacă e adevărat că limbajul nu deține puterea de a materializa realitatea –„ Acela ce se cheamă trandafir,/Tot trandafir rămâne-oricum i-ai zice."[3] așa cum observă Julieta în celebra piesă shakespeariană – atunci, e la fel de adevărat că unele cuvinte, odată rostite, pot readuce la suprafață evenimente îndelung negate și reprimate. Acest aspect se aplică cuvântului ucrainean *Holodomor*, format din *holod*-foamete și *morty-a înfometa, a epuiza,* care denumește tragedia care a lovit puternic Ucraina între 1932 și 1933. Așadar, a *n*umi un lucru înseamnă a-l duce la existență. Dacă istoria este precum un corp, atunci cuvintele sunt nervurile ei, acestea circulând cu scopul de a nu uita – păstrând memoria vie.

De ce să nu folosim simplul termen de *foamete* și apelăm la acest cuvânt nou? Tocmai pentru că limbajul **nu** este neutru – el definește realitatea sau măcar percepția ei. Și

Holodomorul nu a fost o fo*a*mete *obișnuită*, și anume indusă din categoria celor provocate din cauza războiului, secetei sau epidemiei. Aceasta a fost considerată o strategie, o tortură, un instrument de exterminare pus în acțiune de regimul totalitar care și-a întors armele împotriva poporului ucrainean.

După moartea lui Lenin în 1924, Iosif Stalin și-a consolidat supremația printr-o adevărată artă a manipulării – eliminând rivalii și denaturând idei. Cu alte cuvinte, regimul stalinist a transformat o simplă scădere a recoltei de grâu – fenomen normal în orice economie agrară „anul acesta recolta de cereale va fi mai mică decât media ultimilor zece ani”[4] – într-un pretext pentru măsuri radicale, declanșând mecanismul represiunii: ajungând să se eticheteze orice om, care nu respecta regulile regimului cu termenul de *kulaki,* legitimând în așa fel jafurile și deportările.

„Una dintre prioritățile regimului, [...], era să determine redemararea producției industriale care scăzuse la o zecime din ceea ce fusese în 1913. Departe de a slăbi presiunea asupra muncitorilor, bolșevicii au menținut, ba chiar au întărit, militarizarea muncii introdusă în cursul anilor precedenți”[5]

Din perspectiva lui Stalin, acestea nu erau simple obiective politice, ci o adevărată doctrină de aplicat cu orice preț. Astfel, esența bolșevismului stalinist se concentra pe trei principii de bază:

- Industrializarea forțată: transformarea țării într-o putere industriala, indiferent de consecințe;
- Colectivizarea violentă: nimicirea proprietății private și a oricărei autonomii;
- Instaurarea unui stat socialist totalitar:

Colectivizarea forțată a pământurilor a declanșat o catastrofă alimentară fără precedent, care a bântuit întreaga Uniune Sovietică – de la Caucaz până în Siberia, de la Kazahstan la regiunile Volgăi. Însă niciun popor nu a plătit un preț mai mare decât cel ucrainean – foametea devenind unealtă de exterminare în mâinile regimului – scopul ultim fiind acela de a zdrobi orice urmă de conștiință patriotică. În viziunea liderului sovietic, Ucraina trebuia *domesticită* prin anihilarea clasei kulakilor, principalii opozanți ai colectivizării. Spre sfârșitul anilor 1920, la fel ca toți agricultorii din URSS, țăranii ucraineni și-au văzut pământurile confiscate și au fost forțați să intre în *kolhoze* – fermele de stat, unde munca se transforma în robie. Regimul stalinist a clasificat kulakii drept *bandiți* și *dușmani ai poporului*, iar cu ordinul adoptat în data de 11 iunie 1921 se proclamau următoarele aspecte:

1. Să fie împușcat pe loc fără judecată oricare cetățean ce refuză să-și dea numele.

2. Familiile care ascund un bandit în casă sunt pasibile de arestare și deportare în afara provinciei, bunurile fiind confiscate, iar membrul cel mai în vârstă împușcat fără judecată.

3. În cazul în care familia unui bandit a fugit, să fie împărțite bunurile ei între țăranii credincioși puterii sovietice și arsă ori demolată casa părăsită.

4. Prezentul ordin de zi să fie aplicat în mod riguros și fără milă.”[6]

Conducerea stalinistă manifesta o încredere dogmatică în strategia sa, percepând criza alimentară ca un mecanism transformator cu potențial benefic – paradoxal, generând chiar un segment social nou – *muncitorimea industrială.* Mai mult decât atât, *foametea* era mijlocul pentru a „lovi mortal dușmanul în cap”[7] și anume Biserica ortodoxă. „Foametea distruge, de asemenea, credința nu numai în țar, ci chiar și în Dumnezeu. [...] Electricitatea îl va înlocui pe Dumnezeu. Lăsați țăranul să se roage electricității, el va resimți astfel puterea autorităților mai mult decât pe aceea a Cerului.”[8] Prin urmare, autoritățile au inițiat exproprierea sistematică a tuturor resurselor Bisericii, de la proprietăți până la artefactele de mare valoare.

Printre măsurile implementate au inclus: confiscări masive de cereale, interzicerea circulației alimentelor și blocarea comerțului cu produse de subzistență. Pentru a împiedica populația înfometată să fugă în alte regiuni ale URSS în căutarea hrănii, au fost mobilizate

trupe de milițieni la graniță cu ordinul să deporteze în lagăre pe oricine ar fi încălcat aceste reguli.

„Conform dării de seamă asupra activității GPU pe anul 1924, poliția politică se putea mândri cu următoarele realizări:

- Arestarea a 11.453 de *bandiți*, dintre care 1.858 fuseseră executați pe loc;
- Arestarea a 926 de străini (dintre care 357 expulzați) și a 1542 de *spioni*
- Citirea a 5 078 174 de scrisori și alte tipuri de corespondență."[9]

Deținuții erau transportați în masă către lagăre, cel mai cunoscut fiind acela de la Solovki, aceștia fiind supuși muncii forțate, torturii și înfometării. Siliți să muncească în condiții inumane, aceștia erau mutați în zonele de interes dintr-un sector în altul – din cauza abuzurilor constante și a nedreptăților sistematice, victimele solicitau să fie legați cu mâinile la spate. Acest aspect a fost amintit de către scriitorul Varlain Salamov „cereau să fie legate mâinile la spate și țineau neapărat ca acest lucru să fie menționat în regulament: era singurul mijloc prin care deținuții se puteau apăra de laconica formulă *ucis în timpul unei tentative de evadare*"[10]

Condamnații erau integrați într-un sistem riguros, fiind obligați realizării unor planuri de producție meticulos stabilite, în mod special în ceea ce privește tăierea copacilor. Lăcomia industrială necunoscând limite a alimentat o expansiune a planurilor de producție, ceea ce a făcut inevitabilă augmentarea numărului de deținuți.

Totuși, tragedia *Holodomorului* – care a culminat în intervalul 1932-1933 – „s-a soldat, [...], cu peste 6 milioane de victime."[11]

Cotele obligatorii destinate colectărilor (atât pentru aprovizionarea orașelor, cât și pentru export) beneficiau de prioritate absolută și nu puteau fi reduse pentru niciun motiv. Ucraina a fost însă supusă unor cereri exorbitante: în iulie 1932 i s-a impus predarea a 45% din recoltă, urmată de o a doua rundă în luna noiembrie și de a treia în ianuarie 1933.

Pe 6 decembrie 1932, printr-o directivă emisă de către Biroul Politic, erau prevăzute sancțiuni severe pentru satele ucrainene acuzate de nerespectarea cotei, pedepsele erau următoarele: interzicere totală a oricărei forme de aprovizionare, confiscări ale stocurilor rămase, interdicția oricărei activități comerciale, sechestrarea tuturor resurselor financiare.

Pe 27 decembrie 1932 a fost introdus *pașaportul intern*, un document obligatoriu pentru orice deplasarea în interiorul Uniunii Sovietice, menit să împiedice fuga țăranilor din zonele afectate de foamete.

Ulterior, o nouă circulară semnată de Stalin a instituit blocaje totale: interzicând vânzarea de bilete de tren, puncte de control militarizate în zonele strategice.

Dacă în timpul foametei din 1921-1922 guvernul sovietic a recunoscut oficial criza cerând ajutor internațional, în cazul Holodomorului din 1932-1933 atitudinea a fost diametral opusă – regimul acoperind acele voci din străinătate cu ajutorul propagandei.

„Cu toate acestea, unii conducători politici, mai cu seamă germani și italieni, au avut pe deplin cunoștință de foametea din 1932-1933. Rapoartele diplomaților italieni aflați în misiune la Harkov, Odessa ori Novorossiisk, recent descoperite și publicate de istoricul italian Andrea Graziosi, arată că Mussolini, care citea cu mare atenție aceste documente, era perfect informat de situație, dar nu s-a folosit de asta în propaganda anticomunistă. Dimpotrivă, în vara anului 1933 a fost semnat un tratat de comerț italo-sovietic, urmat de un pact de prietenie și neagresiune."[12]

A fost un adevărat masacru: în întreaga Uniune Sovietică, aproximativ cinci milioane de oameni au pierit în urma foametei. Dintre aceștia, potrivit estimărilor, patru milioane erau ucraineni.

Epidemiile s-au răspândit rapid, iar documentele oficiale consemnează inclusiv cazuri de canibalism.

„În fiecare noapte sunt adunate la Harkov cam 250 de cadavre a celor morți de foame ori de tifos. S-a constatat că multora le lipsesc ficatul, care le fusese scos printr-o tăietură largă.

Poliția i-a prins până la urmă pe câțiva dintre misterioșii măcelari, iar aceștia au mărturisit că făcuseră din ficat umplutură pe care le vânduseră apoi la piață."[13]

Cel mai tulburător aspect rămâne însă, proporția victimelor din rândul celor mai vulnerabili: aproape jumătate dintre cei decedați erau copii. Declarațiile consulului Italiei la Harkov – oraș situat în centrul uneia dintre cele mai lovite regiuni de foamete – vin să confirme cinismul cu care regimul totalitar a gestionat situația.

„Acum o săptămână a fost înființat un serviciu pentru recuperarea copiilor abandonați." Pe lângă fluxul constant de țărani care migrează spre orașe în absența oricărei perspective de supraviețuire în mediul rural, se remarcă prezența copiilor abandonați – aceștia fiind aduși la oraș de părinți care, confruntați cu imposibilitatea de a-i întreține, aleg să se întoarcă în satul lor, cu speranța ca cineva să aibă grijă de ei. „Spre miezul nopții, copiii sunt duși cu camioanele, la gara de mărfuri Severo Doneț. Aici sunt aduși toți copiii găsiți în gări, în trenuri, culeși din oraș în timpul zilei. Există un personal medical [...] care face *selecția.* Cei care au o mică șansă de supraviețuire sunt duși la barăcile de la Holodnaia Gora [...] Cei umflați sunt înghesuiți în trenuri de marfă, duși pe câmp și părăsiți la 50-60 km de oraș, ca să moară fără să-i vadă nimeni."[14]

Așa cum s-a menționat anterior, cea de-a doua *foamete* care a avut loc în acei ani (1932-1933) nu a fost cauzată de factori naturali, ci a reprezentat un adevărat genocid în masă. Tragedia a fost complet ocultată de autoritățile sovietice, trecând decenii întregi fără ca adevărul să fie dezvăluit oficial. Drama Ucrainei constituie cel ai amplu masacru petrecut pe teritoriul Europei în secolul XX, după Holocaust. Chiar și în perioada unei liberalizări inițiate la Hrușciov în anii '50, Partidul a încercat să-și mențină imaginea, în numele stabilității statului sovietic – însă, datorită scriitorului rus de origine ucraineană Vasilii Grossman cu al său roman intitulat *Panta rhei (Totul curge)*, scris între 1955 și 1963, au fost descrise realitățile dramatice ale colectivizării și foametei din Ucraina într-o manieră lucidă și riguroasă.

Vasili Grossman – viață, literatură, istorie

Născut la 29 noiembrie 1905 în localitatea Berdicev, aflată pe teritoriul Ucrainei. În anul 1929 Vasili Semionovici Grossman și-a încheiat studiile la Facultatea de fizică și matematică din cadrul Universității din Moscova. Prima sa creație literară fiind o nuvelă – inspirată din viața minerilor din Donbass – apărută în 1934. Tot atunci, nuvela *În orașul Berdicev*, care schița evenimente dramatice din perioada războiului civil, i-a atras atenția intelectualului Maxim Gorki asupra talentului său literar.

Pe parcursul celui de-al Doilea Război Mondial, Vasili Grossman a activat în calitate de corespondent pe front pentru ziarul *Krasnaia zveda (Steaua Roșie).* A însoțit armata atât în timpul retragerii, cât și avansul triumfător de pe malurile Volgăi până la porțile Berlinului. De-a lungul conflictului, a publicat o serie de reportaje de pe front, surprinzând confruntări cu invadatorii naziști. O lucrare semnificativă din acea vreme, nuvela *Poporul e nemuritor* „prima tentativă de panoramare a evenimentelor războiului"[15] a fost publicată tot în același ziar în iulie-august 1942.

Manuscrisul romanului *Pentru o cauză dreaptă* este predat de către scriitor redacției revistei *Novîi Mir* în anul 1949. Deși concepută ca o frescă a războiului, opera se va dovedi, în cele din urmă doar prima parte a unei dilogii de proporții. Prima carte inaugurală a acestui proiect a fost tipărită abia în 1952, sub același titlu, Grossman finalizând continuarea în 1960, fără a lăsa vreo variantă alternativă în arhive. După cum evidențiază criticul literar Ion Ianoși negocierile s-au prolongat aproape trei ani (1949-1952) până când revista a acceptat publicarea. „S-au păstrat 12 variante ale romanului *Pentru o cauză dreaptă*, dovadă a chinuitoarelor refaceri pe care autorul și le-a asumat nu atât din scrupule literare, pe cât a fost

constrâns de șicanele neenumeratelor discuții de opiniile unei armate de recenzenți, consultanți, redactori *oficiali*."[16] – explică eseistul.

A doua parte a dilogie, *Pentru o cauză dreaptă,* a traversat un adevărat calvar, iar cercetătorii au reușit să reconstituie "povestea" dramatică a confiscării și a supraviețuirii manuscrisului.

Grossman a început să lucreze la această carte încă din perioada stalinistă, scriind în secret, neavând iluzia tiparului. „După Congresul XX al partidului și raportul secret al lui Hrușciov *Despre cultul personalității și urmările lui* [scriitorul] și-a intensificat lucrul."[17] Autorul a înaintat manuscrisul revistei *Znamia*, însă redactorul-șef în concomitență cu membrii Uniunii Scriitorilor, i-au dat un răspuns fără echivoc „cartea nu va putea fi tipărită decât... peste 250 de ani."[18]

Soarta copiilor confiscate de ofițerii securității rămâne încă un mister – în mod paradoxal, scriitorul însuși nu a fost arestat sau condamnat oficial, dar după anul 1967 operele sale au fost interzise republicării, iar numele său șters sistematic din viața culturală sovietică timp de decenii.

Totuși, un final pozitiv al acestei întâmplări există; cu o intuiție aproape profetică, Vasili Grossman a ascuns o copie a manuscrisului într-un loc secret, scăpând astfel de ghearele KGB-ului. Această versiune a fost ulterior fotocopiată și trimisă clandestin în Occident.

După o lungă *peregrinare*, opera a fost publicată pentru prima dată în 1980 în Elveția, devenind un simbol al rezistenței culturale.

În conformitate cu tradiția rusă, marile opere nu își găsesc, de regulă, forma finală direct în volume, ci apar mai întâi în paginile unor reviste de prestigiu – publicații cu o îndelungată tradiție și un rol important în promovarea literaturii. Aceeași soartă au avut-o și operele scriitorului Vasili Grossman.

Romanul său, *Viață și destin,* considerat una dintre capodoperele literaturii secolului XX, a fost publicat inițial în revista *Oktiabr.* În România, această lucrare poate fi găsită în traducerea lui Laurențiu Chechicheș, apărută la Editura Univers 2000 – o contribuție fundamentală la familiarizarea publicului românesc cu literatura dizidentă rusă.

Tot în *Okitabr,* de această dată în numărul *6* din iunie 1989, a fost publicată o altă scriere târzie: *Panta Rhei (Totul curge...),* o povestire cu valențe eseistice, având „formă epică [...] specia literară atribuită lucrării este *povest*"[19]- criticul Ion Ianoși preferă acest termen de *povestire*, fiindcă genul poate fi asociat fie cu „o povestire" (de mai mare extindere) fie cu termenul de „roman"[20] (dimensiuni mai reduse). La noi în țară, această lucrare a apărut la Editura Humanitas în 1990, într-o traducere realizată de Janina Ianoși – o traducere care păstrează tonul sobru, oferind cititorilor români o nouă perspectivă asupra traumei colective trăite sub dictatură.

În demersul de a evidenția trăsăturile definitorii ale prozei lui Vasili Grossman, Ion Ianoși atrage atenția existenței unei opere marcate de o structură dual – astfel, se poate distinge, pe de o parte, ceea ce am putea defini creația *primului Grossman*, în centrul căreia „[...] se află adesea oameni care s-au ridicat împotriva țarismului, au trecut prin războiul civil și au ajuns constructori ai noii societăți."[21] Pe de altă parte, observă criticul, odată cu publicarea romanului *Viață și destin,* se conturează în fața cititorului înfățișarea unui *al doilea Grossman.* Acest roman „l-a proiectat pe autorul lui, dintr-un bun scriitor sovietic, într-unul dintre cei mai de seamă romancieri ruși ai veacului, unul dintre marii scriitori ai acestui tragic secol."[22]

În volumul *Gulagul în conștiința românească – Memorialistică și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, publicat în 2005, Ruxandra Cesereanu marchează, în acord cu perspectiva istoricilor literari existența a trei opere considerate reprezentative pentru ceea ce ea definește „literatura dezumanizării"[23] acestea fiind: *Viață și destin* de Vasili Grossman, *Povestiri din Kolîma* de Varlam Șalamov *și Arhipelagul gulag* de Aleksandr Soljenițîn –

capodopere, care, în felul lor, radiografiază mecanismele opresiunii în universul concentraționar totalitar.

Pe coperta cărții, la final editura Humanitas descrie în acest fel *Panta Rhei* „A avut parte de un imens succes și de un răsunător scandal. Dogmaticii, conservatorii și naționaliștii au văzut în ea un atentat la memoria lui Lenin și o carte *rusofobă. [...]*" continuă afirmând „Panta rhei e un diagnostic acut și palpitant."[24]

Scriitorul reconstituie întregul univers concentraționar – de la originile sale îndepărtate până la cauzele recente ale instaurării – prin intermediul vieții, reminiscențelor și meditațiilor lui Ivan Grigorievici, personajul central întors din lagăr. În acest context, libertatea apare ca unica formă posibilă de salvare, atât pentru individul rus, cât și pentru însăși Rusia.

Și totuși, Panta rhei

În România, ultimul roman al lui Vasili Grossman a apărut sub titlu *Panta Rhei*, o alegere emblematică – păstrând, totuși, denumirea originală *Vsio tečiot* doar ca subtitlu. Traducătoarea Janina Ianoși a optat deliberat pentru formula grecească a filozofului Heraclit – panta rhei.

Cu alte cuvinte, însuși titlul face referire la celebra formulă a lui Heraclit din Efes – „Nu ne putem scufunda de două ori în același râu, după Heraclit..." [25]

Așadar, titlul romanului face aluzie la faptul că totul trece, totul se află într-o continuă schimbare, iar timpul nu așteaptă pe nimeni – călătoria cu trenul din primul capitol este finalizată și dată uitării, sentimentele, pline de încărcătură emotivă, se risipesc în ceață. Pentru supraviețuitorul, Ivan Grigorievici, viața și-a urmat cursul său natural.

Protagonistul romanului poartă cu el cicatricile unei vieți trăite în lagăr – o existență în care timpul istoric a șters aproape orice urmă de individualitate. Tânărul Ivan pe timpul studenției a refuzat să poarte „cămașa de forță" a îndoctrinării oficiale, ba mai mult, dând voce gândurilor sale: „ el declarase că libertatea e un bun egal cu viața însăși, că îngrădirea libertății schilodește oamenii, [...] privarea de libertate e egală cu asasinatul."[26]

Opera se configurează ca un palimpsest, destul de eterogen, reprezentând doar un sfert din amploarea romanului *Viață și destin. Textul* dezvoltându-se pe două planuri complementare, scrise la persoana a IIIa:

- Planul individual: parabola existențială a lui Ivan Grigorievici, eliberat după trei decenii de detenție din lagărele staliniste, confruntându-se cu paradoxul unei eliberări iluzorii, într-o societate incapabilă de a fie într-adevăr liberă.
- Planul colectiv: incursiune în închisorile pline de teroare ale Moscovei din 1937 (NKVD) – din perioada marilor epurări; relatări ale Holodomorului ucrainean (1932-1933); portretele dure ale femeilor care au îndurat viața infernală din lagărele sovietice; efectele cumplite ale controlului politic asupra cercetării științifice

Evenimentele personajului principal pot fi rezumate într-o manieră destul de concisă, acesta în timpul studenției, cum s-a mai spus, a fost arestat timp de 3 ani în regiunea Semipalatinsk – primul contact al eroului cu realitatea universului concentraționar. Cei 26 de ani petrecuți în Gulag rămân un gol în narațiune – această elipsă nu e deloc întâmplătoare: ea ilustrează mecanica terorii staliniste, unde pedeapsa nu era consecința unor fapte reale, ci pur și simplu o manipulare și o impunere a controlului asupra cetățenilor. După ieșirea definitivă din lagăr, eroul se întoarce acasă cu trenul (reprezentând călătoria inițiatică spre *eul* interior). Odată ajuns, întâmpină o primire rece din partea rudelor și prietenilor – o lume acum nouă pentru Ivan și de nerecunoscut. Părăsind capitala, călătorește spre sud, unde se angajează ca fierar și se stabilește în casa Annei Sergeevna „o femeie slabă, pe jumătate căruntă, dar încă tânără"[27] o văduvă de război, și a nepotului ei, Alioșa. Între Ivan și Anna se naște o idilă, dar boala pe care o va lovi va fi ireversibilă, așadar, cu ultima șansă de o fericire neîmplinită, alege

exilul voluntar pe țărmul Mării Negre – un final în care, singurătatea devine refugiul ultim al libertății depline.

În capitolul 12 se explorează condiția foametei în lagărele concentraționare.

Foametea, așa cum s-a mai spus, a reprezentat un mijloc prin care Statul totalitar a transformat omul într-un animal, unde instinctele primordiale erau intensificate la *maximum,* instinctul de conservare și supraviețuire devenind mai puternic – lăsând loc unor acte teribile de canibalism. Acest aspect se poate observa și în literatura lui Dante Alighieri, atunci când contele Ugolino, care într-un moment de extremă disperare, devoră proprii săi copii. („Mușcai n mâni și 'n brațe de durere,/ iar ei, crezând că mușc fiindc'aș vrea/ mâncare-astfel, au rupt a lor tăcere/și-au zis:" – „[...] din noi să mușți, căci tu ne-ai dat, părinte/ ăst miser trup."[28])

Până și sintagma *homo homini lupus* pare a fi insuficientă pentru a cuprinde întreaga bestialitate pe care omul a dovedit-o față de semenii săi. Dar, adevărata dimensiune a terorii se revelează prin soarta celor mai nevinovați: copiii, ale căror trupuri sunt destrămați și îmbătrâniți de suferință. Anna asemenea Beatricei lui Dante, îl ghidează pe Ivan, aceasta descriind starea fizică a inocenților: „Copiii lor? S-au publicat prin ziare fotografi cu copii din lagăre, le-ai văzut? [...] fețișoarele copiilor erau bătrânicioase, chinuite, de parcă trăiseră pruncii ăștia pe lume șaptezeci de ani..."[29]

Scriitorul concluzionând cu „nemiloasă e forța foamei [...]. Nevoia de hrană [...] se transformă într-o forță care nimicește milioane de oameni, care silește mamele să-și mănânce copiii, care devine bestială, sălbatică."[30]

Altfel spus, *Panta rhei,* constituie o radiografie vibrantă a unui regim opresiv – prin prisma existenței, meditațiilor și reminiscențelor lui Ivan Grigorievici, protagonistul eliberat recent din lagăr care și după moartea lui Stalin el simte că este încolo acolo, închis în lagăr. „Cauza lui Stalin n-a murit odată cu moartea lui Stalin. Așa cum, la timpul ei, n-a murit cauza lui Lenin. Statul fără libertate construit de Stalin trăiește. Nu i-au scăpat din mână partidului creat de Stalin nici puterea industrială, nici forțele armate, nici organele de represiune. Nelibertatea de neclintit triumfă imperturbabil în continuare. De neclintit e și legea [...], e în funcțiune același sistem al alegerilor, [...], la fel de neliberi și lipsiți de buletin de identitate sunt țăranii. [...] Statul fără liberate a pășit în cea de-a treia etapă a sa. El a fost întemeiat de Lenin. A fost construit de Stalin. Și iată, a venit etapa a treia: statul fără libertate e gata construit și, așa cum spun constructorii, dat în exploatare."[31]

În concluzie, este imperativ să nu fie marginalizat trecutul și nici dat uitării. Prin urmare, chiar dacă o justiție absolută rămâne inaccesibilă, se consemnează totuși o victorie simbolică în *Jurnalul Oficial al Uniunii Europene*. Acesta face referire la *exterminarea prin înfometare ca act de genocid,* stabilind un cadru juridic și moral de recunoaștere. „Rezoluția Parlamentului European din 15 decembrie 2022 referitoare la 90 de ani de la Holodomor: recunoașterea ca genocid a uciderii în masă prin înfometare (2022/3001(RSP))"[32]

BIBLIOGRAPHY:

1. Alighieri, Dante, *Infernul, Cântul XXXIII,* Ed. RAO, București, 2013
2. Blum, A., *Naître, vivre et mourir en URSS, 1917-1991,* Ed. Plon, Paris, 1994
3. Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conștiința românească – Memorialistică și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, Ed. Polirom, Iași, 2005
4. Courtois, Stéphane, Nicolas Werth, Jean-Louis Panné, Andrej Paczkowski, Karel Bartosek, Jean-Louis Margolin, *Cartea neagră a comunismului. Crime, teroare, represiuni,* Ed. Humanitas, București, 1997
5. Gossman, Vasilij, *Panta rhei. Totul trece.*, Ed. Polirom, Iași, 2014

6. Graziosi, Andrea, *Lettere da Kharkov. La carestia in Ucraina e nel Caucaso del Nord nei rapporti dei diplomatici, 1932-33.*, Ed. Einaudi, Torino, 1991
7. Grossman, Vasilij, *Panta rhei*, Ed. Humanitas, București, 1990
8. Heller, M. *Premier avertissement: un coup de fouet. L'historie de l'expulsion des personnalités culturelles hors de l'Union soviètique en 1922; Chahiers du Monde russe et soviètique, XX*, 1979
9. Shakespeare, William, *Romeo și Julieta*. *Tragedie în 5 acte.*, Ed. Literară a casei școalelor, București, 1922
10. Solzjenițîn, Aleksandr, *Arhipelagul gulag,* Ed. Univers, București, 2008
11. https://eur-lex.europa.eu/legal-content/RO/TXT/PDF/?uri=CELEX:52022IP0449&qid=1744628677086
12. https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0243%3Asection%3D18#note4
13. https://www.criticatac.ro/bucataria-lui-stalin-a-existat-oare-o-gastronomie-comunsita/

A TOTAL NOVEL: THE NIGHT OF SANZIENE BY MIRCEA ELIADE. SOCIAL AND LEGAL ASPECTS OF THOSE TIMES

Teodora Fărăgău
Master's student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş
Şulea Ionela Cecilia
Teacher in state gymnasium education and educational adviser, University "Dimitrie Cantemir" OF Târgu Mureș

Abstract: In the first part of this article, we will review the work of philosopher Mircea Eliade and the literary themes addressed by him, which are, above all, the theme of unfulfilled and unrealized love in the tangible, everyday world.

In the second part of this article, we will analyse the novel Noaptea de Sânziene which was considered one of the most complex novels signed by Mircea Eliade, because it used multiple techniques, ideas, themes and concepts. One of the themes is the one historical, that brings together the theme of the historical condition with that of the <<play of appearances>> as an initiatory attempt".

In the third part of this article, we will conclude our analyse with the main idea that The Night of Sanziene was considered the most extensive of all the novels written by Mircea Eliade. It had a complex chronotope, as the action revolved around twelve years.

Keywords: novel, themes, action, time.

1. Geneza romanului

Mircea Eliade a avut o dublă vocație, și anume cea de filozof și istoric al religiilor și cea de scriitor. Acesta a îmbinat conceptele filozofice cu ideile mitologice, incluzându-le în romanele sale. Temele literare abordate de Eliade sunt, cu precădere, tema iubirii neîmplinite și neînfăptuite în lumea palpabilă, cotidiană, cu realizarea ei în planul celest, sacru, reprezentând o iubire tanatică; tema morții prin jertfă, prin sacrificiul dragostei sau moartea metafizică a eroului, care prin puterea ascensiunii, renaște, precum pasărea Phoenix din propria cenușă, regăsindu-și sinele și parcurgând un drum inițiatic; tema timpului, marcată de o temporalitate metafizică, un timp sacru.

Romanul *Noaptea de Sânziene* a fost gândit de către Mircea Eliade la data de 26 iunie 1949, conform mărturisirii sale din *Memorii*. El a înglobat în conținutul romanului un alt roman început și neterminat, intitulat *Apocalips.* Acesta din urmă nu a fost publicat niciodată, dar a contribuit la baza *Nopții de Sânziene*. Acțiunea romanului se întinde de o perioadă de doisprezece ani și este plasată în mai multe țări europene: România, Portugalia, Anglia și Franța.

Romanul a apărut în anul 1955, în limba franceză, numindu-se *Forêt interdite.* În România apare abia în 1971.

2. Particularități ale romanului

Noaptea de Sânziene a fost considerat unul dintre cele mai complexe romane semnate de Mircea Eliade, deoarece a utilizat multiple tehnici, idei, teme și concepte. Totuși, partea de început a romanului nu putea fi considerată total orginială și autentică, fiindcă a fost o sinteză a romanului său neterminat, *Viața nouă*, scris între anii 1940-1941 și o reproducere a romanului menționat anterior, *Apocalips*, compus între anii 1942-1944. Complexitatea romanului a fost datorată multitudinii de teme tratate, teme care se regăseau și în alte romane publicate înainte, cum ar fi tema timpului, a dragostei și a morții din *Huliganii* sau *Întoarcerea din Rai*. Din acest

considerent, *Noaptea de Sânziene* ilustra obsesia protagoniștilor din romanele amintite mai devreme, dar le și structura prin caracterul lor de frescă istorică și socială. O altă temă abordată a fost tema condiției istorice, dezvoltată mai întâi în *La țigănci*, așa cum preciza și Ioan Petru Culianu: „o altă poveste, ale cărei prelungiri apar atât în *Noaptea de Sânziene*, cât și în *La țigănci*, reunește tema condiției istorice cu aceea a <<jocului aparențelor>> ca încercare inițiatică”[1]. Însă, Mircea Gheorghiu considera că „nucleul *Nopții de Sânziene* trebuie căutat în *Nuntă în Cer*”[2].

Mircea Eliade a reușit să înregistreze în cadrul acestei scrieri mai multe tipologii de roman. De aceea, *Noaptea de Sânziene* a devenit romanul total al autorului. Așadar, „este primul caz de roman total în literatura română: frescă istorică, roman politic, roman sentimental, roman intelectual, roman de moravuri și, nu în ultimul rând, roman mitic. O vastă compoziție în care se strecoară, desigur, și știința mitografului.”[3].

a. Romanul condiției umane

Noaptea de Sânziene trata tema condiției umane diferit față de alte romane, deoarece Eliade înțelegea această condiție umană ca o posibilitate de transcendere la o altă lume, la lumea divină, sacră, celestă, astrală, la lumea de dincolo, la cosmos, astfel condiția umană înseamnă: „istorie plus ieșirea din istorie, timp plus ieșirea din timp”[4]. Ceea ce facilita condiția umană era simbolul căutării, dar nu orice fel de căutare. La Eliade era vorba de căutarea fericirii, a stării de beatitudine, într-un context metafizic. Fericirea era metoda prin care se găsea calea ieșirii din timpul profan, sfârșirea istoriei, a temporalității, a speranței cotidiene, a demistificării, a eliberării ființei umane de sub camuflajul sacrului. Prin aderare la fericire, personajul lui Eliade se autodistrugea, așa cum opina Mihai Gheorghiu: „personajul eliadian se auto-distrugea căutând <<ieșirea>> din condiția umană a camuflajului”[5]. Din acest punct de vedere, eroul lui Eliade se află într-o nesfârșită suferință, într-o stare de damnare, fiind vorba despre „suferința condiției inautenticității, a dizarmoniei metafizice”[6], pentru că omul modern repeta parcursul omului arhaic, primitiv, astfel că el nu va putea deveni niciodată autentic și original. Această ipoteză arată influența aristotelică a lui Eliade în legătură cu teoria despre mimesis.

b. Cronotopul

În ceea ce privește reperul spațial, romanul *Noaptea de Sânziene* a fost considerat „un roman integral al condiției românești, pe lângă romanul condiției umane”[7]. Câteva dintre orașele surprinse în roman erau: București, Snagov, Miercurea Ciuc, Sighișoara și Râmnicu Sărat.

În legătură cu reperul temporal, acțiunea romanului se petrecea între anii 1936-1948 și prezenta „teroarea regimului legionar și vremurile tulburi postbelice. Întreaga carte e impregnată de realitatea autohtonă, cu fapte familiare acelor cumpliți ani”[8]. Totuși, Mihai Gheorghiu nu era de acord cu părerea lui Mircea Handoca, sugerând faptul că Mircea Eliade doar zugrăvea evenimentele politice, sociale și economice din România de atunci, nu le transpunea cu exactitate în roman, astfel criticul afirma faptul că „România interbelică, cu tot pitorescul ei pestilențial, nu trece nicicum în roman, deși este clar că a existat intenția de a face portretul unei Românii haotice și decăzute.”[9]. Însă, prima opinie, cea a lui Handoca, mi se pare mult mai fidelă, deoarece Eliade descria în mod autentic perioadele regimului legionar, accentuând acest considerent cu o altă părere critică asemănătoare primei: „*Noapte de Sânziene*

[1] Ioan Petru Culianu, *Studii românești. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade,* ediția a II-a, editura Polirom, Iași, 2006, pp. 250-251.

[2] Mihai Gheorghiu, *Reversul istoriei. Eseu despre opera lui Mircea Eliade*, editura Eikon, București, 2014, p. 123.

[3] Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, editura Demiurg, Iași, 2001, p. 171.

[4] Mihai Gheorghiu, *Reversul istoriei. Eseu despre opera lui Mircea Eliade*, editura Eikon, București, 2014 , p. 124.

[5] Ibidem.

[6] Ibidem, p. 125.

[7] Ibidem, p. 123.

[8] Mircea Handoca, *Mircea Eliade. Un uriaș peste timp*, editura Orizonturi, București, 2008, p. 189.

[9] Mihai Gheorghiu, *Reversul istoriei. Eseu despre opera lui Mircea Eliade*, editura Eikon, București, 2014, p. 129.

este un roman-epopee, o amplă radiografiere a societății românești din perioada 1936-1948."[10]. Mircea Eliade a cunoscut în detaliu programul pe care legionarii îl promovau, deoarece a aderat la Mișcarea Legionară și a devenit membru al acestui partid politic.

c. Roman cu caracter realist și social

O altă particularitate esențială a acestui roman a fost desemnată de caracterul ei realist. Chiar dacă Mircea Eliade a încercat să se îndepărteze de estetica autenticității promovată în celelalte romane ale sale, pentru a-și asuma perpectiva narativă omniscientă, omniprezentă și obiectivă cu relatarea ei la persoana a treia și cu un narator omniscient, omniprezent și obiectiv, trăsături specifice realismului, nu a reușit în totalitate. La o primă vedere, romanul începea cu un ton parțial realist, pentru că era bazat pe romanul său neîncheiat *Apocalips*, roman ce ,,poartă amprentele specifice ale unui roman balzacian, în care se prezintă etapele formării unui megaloman aprig"[11] și prin utilizarea unor tehnici fundamentale ale realismului: tehnica detaliului semnificativ, descrierile amănunțite și minuțioase, fresca istorică, tehnici balzaciene, însă continuarea romanului făcea diferența, fiindcă intervenea gândirea filozofică a scriitorului cu inserții mitologice. Așa cum afirma și Gheorghe Glodeanu: ,,deși își manifesta dorința de a scrie un roman realist tradițional, modelul fiind celebra carte a lui Tolstoi, *Război și pace*, valoarea romanului *Noaptea de Sânziene* nu constă atât în fresca socială realizată, cât mai ales în dimensiunea filozofică"[12]. De aceea, parcursul romanului se îndepărta de viziunea realistă, prioritizând dimensiunea filozofică, axată pe ,,problema posibilității ieșirii din timp"[13].

Prin introducerea personajului Spiridon Vădastra, romanul *Noaptea de Sânziene* poseda un caracter social. Tehnica pe care o folosea Eliade pentru a-i oferi romanului acest caracter social era de a elabora scene ample și complexe, descrise într-un mod detaliat, specifică realismului. Totuși, doar partea incipientă se poate încadra în acestă tehnică, celelalte părți fiind mai aluzive și sumare.

d. Roman mitic

Noapte de Sânziene a fost considerat și un roman mitic, pe filiera fantastică, datorită relației amoroase a personajelor principale. Mircea Eliade mărturisea în *Memorii* că fiecare întâlnire dintre Ștefan Viziru și Ileana desemna de fapt o *vita nova*. Cele două personaje erau complementare, dar, în același timp, paralele, deoarece Ștefan parcurgea un traseu inițiatic, iar Ileana finaliza o inițiere de acest fel. Ștefan simțea, după fiecare întâlnire cu misterioasa Ileana, că i se mai relevă încă un aspect al vieții, descoperea mereu altceva, afla un alt înțeles ascuns al evenimentelor, era într-o continuă misiune de demistificare a tainelor lumii, într-o alergătură spre centru, spre nucleu. De aceea, el se afla într-un labirint, pentru că avea ,,o perpectivă microscopică a ceea ce-l înconjoară (...). Poate că, în clipa misterioasă a morții, izbutește să aibă viziunea telescopică a labirintului, care apare în formă hieratică a unei mandale. Dar pe parcursul <<drumului anevoios>> către centru, structura acestui <<desen>> alcătuit de istorie scapă privirilor."[14].

Un aspect important de precizat este tocmai aceea căutare a revelării sentimentului de iubire. Iubirea în romanele lui Eliade nu putea să se înfăptuiască pe pământ, ea trebuia căutată într-o lume astrală. De aceea, Ștefan era în căutarea morții, căci doar prin desprinderea de trup și prin eliberarea spiritului se poate accesa dragostea, nuntrirea. Motivul morții din acest roman fusese unul tragic chiar și pentru autor, fiindcă spunea în *Memorii*: ,,mi-era peste putință să mă împotrivesc destinului implacabil, care hotărâse de mult, și fără știrea mea, să-i piardă pe Ștefan și Ileana în acea noapte de Sânziene 1948, undeva, pe o șosea care ducea la Lausanne"[15]. Astfel

[10] Gheorghe Glodeanu, *Noaptea de Sânziene de Mircea Eliade*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 104.
[11]Ibidem, p. 57.
[12] Gheorghe Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, editura Gutinul S.R.L., Baia Mare, 1993, p. 32.
[13] Ibidem, p. 32.
[14] Ioan Petru Culianu, *Studii românești. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade,* ediția a II-a, editura Polirom, Iași, 2006, p. 248.
[15] Mircea Eliade, *Memorii*, ediția a II-a, editura Humanitas, București, 1997, p. 458.

că, autorul nu s-a putut bucura de terminarea romanului, pentru că i-a fost prea greu să se despartă definitiv de cei doi îndrăgostiți, care au avut puterea sacrificiului și și-au înțeles destinul. Mai mult decât atât, Ileana și Ștefan au fost un exemplu clar, care demonstrează ipoteza nunții tanatice. Prin urmare, romanul punea accent pe „drama unor tineri intelectuali care vor să-și învingă condiția existențială și să trăiască în alt timp și după alte reguli. (...) în loc de idei, personajele lui Mircea Eliade văd mituri. Vor să vadă mituri, să se inițieze în mistere, să cunoască miracole, să intre în ritmurile cosmice”[16].

e. Roman cu caracter autobiografic

Caracterul autobiografic al romanului a fost datorat asemănărilor dintre personajul central, Ștefan Viziru, și Mircea Eliade. Deși, autorul a exprimat clar ideea că în compoziția protagonistului nu a existat niciodată particularitatea de alter-ego, totuși se pot identifica câteva aspecte care neagă afirmația scriitorului. Unul dintre veritabilele exemple, care demonstrează faptul că personalitatea lui Ștefan a fost conturată de personalitatea creatorului său, este asemănarea cum că, atât Eliade, cât și Viziru iubiseră două femei deodată. Celebrul scriitor avuse atât cu Nina Mareș, care îi devenise soție, cât și cu Sorana Națopa relații amoroase, iar Ștefan Viziru o iubise pe soția lui, Ioana, cât și pe enigmatica Ileana Sideri.

Un alt exemplu care include caracterul autobiografic al romanului este faptul că și personajul principal al acestui roman a fost închis în lagărul de la Miercurea Ciuc, unde se aflau legionarii pe timpul domnirii regelui Carol al II-lea, exact ca Mircea Eliade. Ștefan fusese complice al Mișcării Legionare din cauza unui tânăr legionar pe nume Ioachim Teodorescu care îi ceruse adăpost. După ce ieșise din acel lagăr, Ștefan participase la război, având gânduri sinucigașe pentru a scapă de obsesia care-l ducea la Ileana. Experiența scriitorului în lagărul de la Miercurea Ciuc se petrecuse în anul 1938, când fusese arestat, motivele fiind faptul că aderase la un partid politic, și anume Garda de Fier, și pentru că avea idei comune cu Nae Ionescu.

f. Roman erotic

Pe lângă toate celelalte tipologii ale romanului, *Noaptea de Sânziene* a fost și un roman erotic. Chiar dacă tema centrală a romanului fusese anularea timpului istoric, astfel că „principala chestiune pe care și-o pune Mircea Eliade în *Noaptea de Sânziene* este aceea a situației individului contemporan în istorie, a subordonării și a libertății lui în raport cu istoria. E o temă tradițională a scriitorului român, prezentă de la Miron Costin și Dimitrie Cantemir până la Marin Preda și Augustin Buzura.”[17]. Totuși, romanul conținea și o temă secundară, care întregea înțelesul ascuns al operei, și anume problema iubirii și a morții, deci erosul și thanatosul. De aceea, „pe lângă Timp, Dragostea reprezintă o altă temă esențială în creația scriitorului. Erosul nu este însă conceput în manieră sentimental-romantică, ci este puternic spiritualizat, alcătuind un instrument de cunoaștere, o veritabilă aventură metafizică, o poartă către universul mitic.”[18].

Prin dimensiunea erotismului, autorul demonstra cum arată iubirea spirituală și cum se opune ea iubirii carnale, obișnuite. Cu alte cuvinte, „romanul vine să ilustreze, o dată în plus, teza lui Eliade că iubirea autentică nu se poate împlini pe pământ. Unirea cuplului are loc doar în cer, într-o simbolică nuntă tanatică ce dobândește semnificații cosmice și înseamnă regăsirea sacrului. Aceasta deoarece iubirea este considerată ca un prim prag al morții, iar moartea este văzută ca treaptă supremă a dragostei”[19].

[16] Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, editura Demiurg, Iași, 2001, p. 179.

[17] Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan (1945-1985) II. Metaromanul*, editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998, p. 334.

[18] Gheorghe Glodeanu, *Noaptea de Sânziene de Mircea Eliade*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 100.

[19] Ibidem, p. 100.

g. Autenticitatea romanului

Romanul *Noaptea de Sânziene* a fost autentic, datorită acțiunii care surprindea mai multe cadre ale altor capitale europene, locuite sau vizitate de către autor, cum ar fi: Londra, Paris și Lisabona. Deci, este vorba de o așa-numită „europenizare a romanului românesc”[20]. Originalitatea romanului a fost dată de introducerea unor idei și concepte din gândirea de eseist, filosof și istoric al religiilor, pe care o poseda Eliade.

Pe lângă acestea, romanul avea componenta autenticității, fiindcă îmbina mai multe trăsături printre care se enumeră: „spargerea cronologiei tradiționale, alternanța vocilor narative, simultaneitatea planurilor epice, sfidarea echilibrului compozițional tradițional, care reprezintă alte coordonate ale unui roman care este doar în aparență unul tradițional. (...) în spatele cronicii destrămării geografiei sacre a patriei se ascunde romanul simbolic, nonconvențional, al retragerii din istorie. Marea performanța a lui Mircea Eliade este aceea de a ști cum să împace realismul istoric cu realismul mitic”[21].

3. Concluzii

Noaptea de Sânziene a fost considerat cel mai stufos roman dintre toate romanele scrise de Mircea Eliade. Avea un cronotop complex, deoarece acțiunea se învârtea în jurul celor doisprezece ani, număr ce poartă o valoare mistică și „constituie <<un ciclu perfect, închis, omologabil ciclurilor cosmice (Marele An)>> și se eliberează de conotații malefice”[22], iar spațiile au fost diverse și au alternat din România în Anglia, din Anglia în Portugalia, din Portugalia în România, încheindu-se în Franța.

În final, *Noaptea de Sânziene* reprezintă un roman total prin multitudinea de feluri ale romanului pe care le surprinde, prin diversitatea tematică, prin combinarea simbolismului, semioticii, mitologiei cu fapte și evenimente reale, prin autobiografism. Accentuând cele spuse cu o părere critică: „este un roman-sumă, ce sintetizează atât principalele teme ale creației lui Mircea Eliade, cât și cele mai importante forme narative utilizate de către scriitor. Arta lui Eliade constă în maniera în care știe să îmbine structurile romanului-frescă cu cele ale romanului fantastic și mitic.”[23].

BIBLIOGRAPHY:

1. Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan (1945-1985) II. Metaromanul*, editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998;
2. Ioan Petru Culianu, *Studii românești. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, ediția a II-a, editura Polirom, Iași, 2006;
3. Mircea Eliade, *Memorii*, ediția a II-a, editura Humanitas, București, 1997;
4. Mircea Handoca, *Mircea Eliade. Un uriaș peste timp*, editura Orizonturi, București, 2008;
5. Gheorghe Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, editura Gutinul S.R.L., Baia Mare, 1993;
6. Gheorghe Glodeanu, *Noaptea de Sânziene de Mircea Eliade*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002;
7. Mihai Gheorghiu, *Reversul istoriei. Eseu despre opera lui Mircea Eliade*, editura Eikon, București, 2014;
8. Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, editura Demiurg, Iași, 2001.

[20]Ibidem, p. 106.
[21] Ibidem, p. 107.
[22] Sabina Fânaru, *Eliade prin Eliade*, ediția a II-a, editura Univers, București, 2003, p. 225.
[23] Gheorghe Glodeanu, *Noaptea de Sânziene de Mircea Eliade*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 102.

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ELEMENTS IN ANALYZING METEOROLOGICAL DISCOURSE

Antalia-Celestina Stănescu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: This paper examines the relevance of multiple discourse analysis perspectives as applied to Romanian weather discourse. Several approaches are assessed—including enunciative, communicative, sociolinguistic, and ethnomethodological models. The following sections outline various methodological frameworks within discourse analysis, highlighting both the strengths and applicability of each in relation to the specific case of weather discourse. Furthermore, the paper explores how meteorological discourse is shaped by communicative strategies, institutional norms, and socio-cultural influences.

Keywords: weather forecasts, discourse analysis, methodological approaches, multiperspective framework, analytical approaches.

1. Considerații generale

Discursul, spre deosebire de noțiunea de text, presupune dimensiunea transfrastică a unui schimb verbal, implicând și elemente care țin de coerența și de coeziunea textuală. Analiza de discurs, își propune să depășească perspectiva tradițională de analiză a textului, având ca ipoteză de cercetare importanța cadrului discursiv în care un enunț este produs. Astfel, analiza de discurs, împreună cu diversele sale abordări (comunicațională, enunțiativă, conversațională, pragmatică, interacțională, etnometodologică etc.), încearcă să răspundă la întrebări care depășesc stereotipia tradițională de analiză textuală : „Cum se desfășoară un schimb verbal?”, „Care sunt factorii care influențează înțelegerea unui discurs?”, „Care sunt bazele competenței comunicaționale ale actorilor sociali?”, „Care sunt implicitele socioculturale care stau la baza unui schimb verbal?” etc.

Analiza de discurs a fost subiectul de interes abordat de către un ansamblu de lingviști de-a lungul ultimelor decenii, printre care îi putem menționa pe Van Dijk (1998), Fairclough (1995, 2001) Brown și Yule (1985), Halliday (1994), Wodak (2001), Carroll (2004), Jorgensen (2002), Blommaert (2005), Maingueneau (1991).

În ciuda pluralismului metodelor și abordărilor prezente în cadrul analizei de discurs, toate cercetările discursive pornesc de la un punct comun, și anume faptul că orice text este văzut nu ca o secvență de cuvinte analizate din punct de vedere morfo-sintactic și semantic, ci ca un exponent al unor componente contextuale, personale și socioculturale.

În acest sens, Grawitz (1990: 345) concludea că toate cercetările în domeniu pleacă de la principiul comun conform căruia un text este „un mod specific de organizare care trebuie să fie analizat ca atare, raportându-l la condițiile în care el a fost produs” (n.t.), Grawitz formulând în acest fel definiția noțiunii de *discurs*.

Pornind de la aceste principii teoretice, lucrarea de față își propune să evidențieze metodele de cercetare desprinse din diverse abordări care se încadrează în zona largă a analizei de discurs, precum abordarea enunțiativă (2.1.), abordarea conversațională (2.2.), abordarea comuncațională (2.3.), abordarea sociolingvistică (2.5.), abordarea etnometodologică (2.6.). Este vorba, așadar, de un demers teoretico-descriptiv, care are drept miză configurarea unei grile analitice a discursului meteorologic.

1.1. Discursul meteorologic

Evoluția discursului meteorologic românesc a fost marcată de tranziția de la forma rigidă și formalizată a buletinului scris către o exprimare mai flexibilă, influențată de integrarea mass-mediei. Această transformare se reflectă, printre altele, în introducerea prezentatorului ca mediator și narator al conținutului transmis.

Buletinul meteorologic ocupă, astfel, o poziție intermediară în cadrul tipologiilor discursive, situându-se la intersecția între stilul științific, funcțional și cel jurnalistic. El este caracterizat de o informare precisă, dar și de o intenție de accesibilizare a informației, adesea însoțită de un demers de vulgarizare științifică. Funcția principală a textului jurnalistic, aceea de a disemina și de a populariza informația, poate implica și o simplificare excesivă sau chiar o banalizare a conținutului (Lits 1996, apud Frédéric 1997: 108).

Discursul meteorologic se diferențiază de alte forme jurnalistice prin concizie și precizie, fără a apela la structuri narative complexe, care să conțină elemente de contextualizare a tematicii, de expunere cronologică a evenimentelor sau de integrare a reacțiilor și a comentariilor, componente care pot fi observate în cadrul altor tipare jurnalistice. De asemenea, în funcție de formatul de prezentare și de contextul de difuzare, buletinul meteorologic capătă diferite forme: cel audiovizual, caracterizat de rigoare instituțională, și cel scris, în special în mediul online, marcat printr-o flexibilitate stilistică accentuată și o diversificare mediatică (poate fi regăsit pe paginile oficiale ale unor televiziuni, pe forumuri, pe bloguri; axistând sub o formă autonomă sau regăsindu-se ca element subsidiar unei alte știri, informații sau anunț publicitar).

2. Abordări în analiza de discurs

În cele ce urmează vom discuta câteva abordări în practica analizei de discurs, punând în evidență atât punctele forte, cât și pertinența fiecărei abordări în analiza de discurs a buletinului meteorologic.

2.1. Abordarea enunțiativă

Abordarea enunțiativă propune renunțarea la conceptul tradițional în care enunțul, și implicit discursul, este privit ca o entitate abstractă, lipsit de repere și rupt de realitatea extralingvistică, aducând în schimb o nouă perspectivă care presupune includerea în analiza sociolingvistică a tuturor elementelor și a fenomenelor care își aduc aportul la producerea discursului, ceea ce conduce la subordonarea lingvistică a elementelor extraligvistice și a condițiilor de enunțare în procesul de formare a discursului. Aceste condiții de enunțare implică un act personal și individualizat de utilizare a limbii prin care enunțiatorul își însușește aparatul gramatical pentru a înscrie discursul său în posibilele variante funcționale tematice: „actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée par un locuteur" (Benveniste 1966: 251)[1]. Prin această perspectivă, Benveniste deschidea calea către analiza pragma-discursivă, care este de interes pentru analiza discursului meteorologic.

Această producere „personalizată" a enunțului aduce cu sine și prezența locutorului ca entitate unică în cadrul enunțului. Ca o consecință, remarcăm în discurs existența unor diverși indicatori lingvistici prin care locutorul se ancorează ca entitate în cadrul discursului său. Paradigma elementelor deictice (pronume personale, timpuri verbale, forme modale) reprezintă un instrument prin care locutorul subliniază elementele de referință care stau la baza constituirii discursului (prezența locutorilor, delimitarea spațialo-temporală, ierarhia socială).

Abordarea enunțiativă este relevantă pentru analiza discursului meteorologic, întrucât evidențiază prezența locutorului în construirea enunțului și rolul condițiilor de enunțare în organizarea discursului. Prin identificarea marcatorilor deictici și a ancorării subiective,

[1] „acte discrete și unice în același timp prin carelimba este actualizată de către locutor" (t.n.)

perspectiva pragma-discursivă dezvăluie dimensiunea personalizată și subiectivismul inerent al unui discurs aparent obiectiv.

2.2. Abordarea conversațională

Datorită sociolingvisticii, studiul limbii și al discursului a cunoscut o diacronie bogată, iar analiza conversațională aliniază mai multe curente de analiză a discursului, printre care putem enumera etnometodologia și interacționismul simbolic (Mead 1934).

Încadrat în abordarea conversațională, *interacționismul simbolic* se concentrează asupra studiului mecanismelor interacțiunii sociale, dar Goffman (1974) propune o perspectivă mai largă a noțiunii și introduce *principiul feței*, guvernat de o serie de convenții prin care actorii interacțiunii urmăresc să își păstreze o imagine socială intactă sau să o lezeze pe cea a interlocutorului. Astfel, Goffman identifică două tipologii de schimburi verbale, *confirmative* și *reparatoare*, amândouă menite să conserve sau să restabilească echilibrul schimburilor, *fața* fiind „un obiect sacru" (t.n., Goffman 1974: 21).

Această abordare se dovedește pertinentă pentru schimburile verbale, analiza conversațională fiind prolifică dacă este aplicată, de pildă, pe discursul politic, unde este așteptat un răspuns de la interlocutor și unde *fața* actorilor sociali este mereu amenințată. Însă, în ceea ce privește analiza buletinului meteorologic, această metodologie este lipsită de fond, întrucât nu există un schimb verbal autentic între doi sau mai mulți actori sociali. Pentru buletinul meteorologic, scopul principal este simpla transmitere de informații, în timp ce analiza conversațională implică existența unor intenții discursive complexe, care depășesc simplul caracter informativ.

2.3. Abordarea comunicațională

Abordarea comunicațională subliniază nu doar importanța elementelor textuale, ci pune în lumină componente extra-textuale, incluzând atât actorii, cât și cadrul în care se petrece un schimb verbal. Această perspectivă deschide noi orizonturi către o interdependență între ceea ce este considerat element textual și componentele contextuale și paratextuale (gestică, mimică etc.), până atunci considerateca fiind independente.

Jakobson (1960) pune bazele acestei abordări metodologice, care se bazează pe un model creat cu scopul de a reduce la scară parametrii care reglează diferitele tipologii textuale, pornind de la șase componente care construiesc un schimb verbal: *emițătorul, destinatarul, contextul, canalul, codul, cadrul* și *mesajul transmis*, pentru care Jakobson stabilește o conexiune directă cu șase funcții ale limbajului, respectiv *funcția referențială, funcția emotivă, funcția conativă, funcția fatică, funcția poetică* și *funcția metalingvistică*. Se relevă evidentă ideea că un text poate întruni mai multe funcții operaționale concomitent, existând o relație ierarhică între o funcție predominantă și celelalte funcții subordonate.

Aplicat pe buletinul meteorologic, putem preciza faptul că funcția care primează în interiorul discursului meteorologic este cea referențială, care vizează conținutul și aspectul informațional al mesajului transmis. Scopul emițătorului reprezintă doar transmiterea de informații într-un mod obiectiv, mărcile subiective fiind elemente ale funcției poetice și emotive, neavându-și locul într-un discurs de tip informativ. Totuși, într-un buletin meteorologic oral putem regăsi și elemente care țin de funcția fatică (ex. formulele de salut de la începutul și de la încheirea buletinului televizat) sau elemente subordonate funcției emotive, prezente de obicei în cadrul buletinelor televizate (1).

În consecință, propunem în cele de mai jos un extras al buletinului meteorologic televizat și difuzat de către ProTV în data de 8 aprilie 2025, ora 7:00, unde evidențiem mărcile și funcțiile comunicaționale prezente.

(1) „Bună dimineața, Valeria! (n.n. *f. fatică*) Ce să zic (n.n. *f. fatică*), bine că nu a fost cum au spus meteorologii (n.n. *f. emotivă*), cu depunere de zăpadă în București, de 4 centimetri! Bine că nu s-a întâmplat! (n.n. *f. emotivă*) […]

Ce se întâmplă (n.n. *f. fatică*), continuăm cu acestă vreme foarte rece, toată săptămâna probabil, sau cel puțin până vineri, cam așa. Pentru perioada aceasta este foarte rece, ninge și atmosfera e de iarnă în multe zone din țară. Înainte de a vedea ce e la noi, hai (n.n. f. *fatică*) să ne uităm (n.n. *f. fatică*) puțin pe harta Europei." (ProTV, 08.04.2025)

În prezentul extras identificăm și elemente de pragmalingvistică, reflectate la nivelul discursului prin mărci specifice deictice, care ancorează subiectul enunțiator, interlocutorul și relațiile sociale dintre aceștia în cadrul discursului. Astfel, remarcăm elemente de deixis social (formula de adresare, folosirea informală prin forma pronumelui de persoana a II-a singular), elemente de deixis discursiv (componente care țin de organizarea discursivă: *înainte*, *ce se întâmplă, hai, să ne uităm*), deixis spațial (localizarea în spațiu față de locutor: *București, la noi, în multe zone*) și elemente de deixis temporal (*toată săptămâna, până vineri*).

2.4. Competența comunicațională și abordarea lui Hymes

Competența comunicațională este în mod tradițional divizată în trei categorii, pornind de la competența discursivă și gramaticală (fonetică, morfosintaxă, semantică), competența pragmatică (interpretări, constrângeri, cunoaștere epistemologică), până la competența comunicativă (gestionarea unei conversații, întreruperi, adăugiri, gestică, mimică, sincronizare gestico-verbală).

Conceptul de competență comunicațională a apărut pentru prima dată la Chomsky (1965), presupunând o apropriere a gramaticii generative, ceea ce relevă cunoștințele în materie de sistem lingvistic. Chomsky propune și o distincție între competența comunicațională și performanța lingvistică, într-o manieră comparabilă cu distincția saussuriană *langue-parole*, competența lingvistică fiind văzută ca o trăsătură intrinsecă de sine stătătoare, iar performanța reprezentând folosirea efectivă a limbii în contexte reale. Totuși, Chomsky a fost mai interesat de teoretizarea competenței comunicaționale, scopul teoriilor lui fiind analiza procesului mental care stă la baza performanței lingvistice (Barman 2014).

Pornind de la replica lingvistului Hymes (1972), care consideră teoria lui Chomsky ca fiind incompletă și insuficientă pentru a explica noțiunea de competență comunicațională, acesta a propus un model care de data aceasta plasează în prim-plan folosirea limbii în situații reale în detrimentul cunoștințelor care țin de sistemul limbii, competența comunicațională nefiind fondată doar pe competența gramaticală, ci și pe competența socioculturală, precum și pe caracteristicile psiholingvistice inerente fiecărui locutor. În construirea acestui model, Hymes pleacă de la patru idei pragma-discursive centrale: dacă ceea ce vrem să enunțăm este posibil din punct de vedere lexico-gramatical (1), dacă este realizabil din punct de vedere al comprehensiunii locutorilor (2), dacă este adecvat (3), sau dacă un enunț este fezabil și poate fi dus la îndeplinire (4).

În analiza discursului meteorologic, modelul propus de Hymes se dovedește util, deoarece fiecare dintre cele patru criterii se regăsește în construcția buletinului: informațiile sunt exprimate clar și corect gramatical (1); sunt ușor de înțeles de către publicul larg, favorizând un proces de vulgarizare științifică (2); ideile sunt formulate într-un limbaj adecvat contextului mediatic (3); iar mesajul este transmis într-un mod fezabil, în cadrul prestabilit și repetitiv al buletinului (4).

2.5. Abordare sociolingvistică

Cunoscută ca fiind centrată pe studiul variațiilor discursive din cadrul unei comunități lingvistice, metoda sociolingvistică a cunoscut mai multe abordări printre care se numeră aportul lui Bourdieu (1982), Gumperz (1989), Labov (1966), Goffman (1955, 1974) etc.

2.5.1. Abordarea interacționistă

Lingvistul Gumperz își concentrează atenția asupra modurilor în care enunțul este văzut de către interlocutor, asupra interpretărilor pe care acesta le poate aduce unui enunț și asupra semantismului și a inferențelor conversaționale eronate. Din această perspectivă, maximele conversaționale ale lui Grice (1975) ocupă un loc esențial, dar pentru Gumperz (1989: 13, apud Green 2018) interacțiunea verbală este percepută atât ca un act de cooperare, cât și ca un proces de constituire a lumii sociale, pornind de la valori și interpretările comune sau divergente, care se configurează în funcție de reacția locutorului la indici discursivi și paradiscursivi.

Viziunea lui Gumperz este o abordare nuanțată care se bazează pe valori interpretative și pe unități de sens create în funcție de orizontul de interes, de stilistica, de retorica, de elementele non-verbale și de competența locutorilor. Toate aceste componente au rol de a contextualiza intern și extern evenimentul discursiv folosind diverse instrumente.

Aplicată unui discurs plurivalent și complex din punct de vedere al retoricii, această abordare se relevantă și prolifică, dar în ceea ce privește buletinul meteorologic, marcat de un caracter monovalent, pur informativ și cu minime fluctuații retorice, aceste elemente justifică excluderea aceastei abordări, care nu se pretează acestei tipologii textuale.

2.5.2. Ritualurile sociale ale lui Bourdieu (1982)

Orice schimb verbal, și mai precis orice interacțiune, are la bază voința locutorului de a-și impune propria viziune asupra lumii. Este vorba despre un act de autoritate din partea locutorului, care prin folosirea propriului lexic și a propriilor expresii, a unei retorici și a unei sintaxe personale (vezi 2.1), își impune propria viziune, încearcă să-și apere credibilitatea și își creează sau câștigă încrederea interlocutorului printr-un sistem lingvistic personalizat.
Bourdieu (2013: 15) alocă acestui proces anumite ritualuri sociale care se creează pe baza unor schimburi simbolice de putere. Aceste acte de putere și de autoritate se subordonează unor condiții extralingvistice, prin intermediul cărora mesajul poate fi descifrat (e.g. parametrii socioculturali, competența lingvistică, raporturile de putere și ierarhia dintr-o anumită comunitate lingvistică etc.).

În ceea ce privește buletinul meteorologic, se impune clarificarea existenței unui schimb verbal autentic sau a unui monolog informativ. Având în vedere faptul că buletinul meteorologic, fie el în format oral sau scris, respectă și acceptă ritualurile sociale văzute din perspectiva lui Charaudeau și Maingueneau (2002: 509), care stau la baza oricărei interacțiuni, putem concluziona că se stabilește într-adevăr o interacțiune indirectă între un emițător și un receptor, un anume supradestinatar (Bakhtine 1984: 295) care reprezintă reprezentantul tipic și ideal al clasei sociale vizate de locutor.

Totuși, pornind de la viziunea lui Bourdieu, ritualurile sociale nu reprezintă doar practicile sociolingvistice curente, ci ele înglobează și conceptul de influență și schimb simbolic de putere, acces și dominare prin discurs. Astfel, viziunea lui Bourdieu nu se mulează în mod direct tipologiei discursive vizate de această analiză, ritualurile sociale care denotă schimburile de putere și impunerile de voință fiind frecvent întâlnite în discursul politic.

2.6. Abordarea etnometodologică

Pornind de la definiția *etnometodologiei*, cunoscută în domeniul sociologiei și sub denumirea de *neopraxiologie*, putem preciza faptul că este un curent cu origini nord-americane, care a fost integrat în lingvistică, și mai precis în analiza de discurs, în urma studiilor mai

multor lingviști (Zimmerman 1970, Sacks 1991, Jefferson, Lynch 1993, Hymes 1974, Garfinkel 1967).

Analiza etnometodologică își propune să observe în mod etapizat organizarea actului enunțiativ pornind de la *competența comunicațională* a locutorului (Hymes 1972), cadrul interacțional (cuprinzând elementele spațio-temporale, actorii sociali și relațiile acestora) și tipologia discursivă a textului, ajungând la normele, stereotipurile și implicitele sociale care stau la baza interacțiunii. Lexicul, gramatica și repertoriul discursiv depind de normele și de regulile comunității lingvistice, precum și de intențiile actorilor comunicativi. Astfel, etnometodologia reprezintă o componentă importantă a analizei de discurs, deoarece comportamentul actorilor se actualizează pe măsură ce normele societale se schimbă.

În cadrul acestei perspective, Hymes (1974) propune un model de grilă și, în același timp, un model mnemotic de analiză, pornind de la literele cuprinse în cuvântul *SPEAKING*. În acest fel, fiecare literă este o inițială pentru *setting* (contextul extralingvistic și cadrul spațio-temporal), *participant* (actorii evenimentului și relațiile ierarhice ale acestora), *ends* (scopul comunicării și al interacțiunii actorilor), *act* (cuprinde actele de vorbire și organizarea acestora în discurs), *key* (maniera de a comunica), *instrumentalities* (*codul* în accepțiunea funcțiilor limbajului lui Jakobson 1960), *norm* (standarde socioculturale) și *genre* (natura interacțiunii: verbală, scrisă: lectură, scrisoare, film etc.).

În grila de interpretare a analizei de discurs a buletinului meteorologic, considerăm esențiale aceste componente ale analizei de limbaj, care se profilează ca fiind prolifice și pertinente pentru tipologia discursivă vizată, deoarece buletinul meteorologic cuprinde componentele prezentate mai sus sub o formă specifică și sub anumite aspecte prezintă o serie de caracteristici proprii discursului media televizat: *etos discursiv* (Maingueneau 1999), imagini, promptere, discurs semiautonom; precum și un mod de enunțare care relevă atât tonul textului, cât și „*corporalitatea*" și „*caracterul*" său (Maingueneau 1995: 57, apud Sarfati 2005: 115).

2.7. Funcția discursivă în viziunea lui Foucault

Introducerea conceptului de *funcție discursivă* (Foucault 1969) aduce în prim-plan importanța analizei textelor anterioare sau ulterioare care au fost sau vor fi generate în urma momentului enunțării (T0 - care încadrează discursul într-o rețea discursivă, delimitând astfel contextul *macro* și în mare măsură direcția, scopul enunțării și strategiile discursive). Nu ne mai interesează evenimentul pur enunțiativ, ci și textele anterioare care devin astfel cadre de referință pentru producerea discursului. Acest *discurs constituant* (Maingueneau, Cossutta: 1995) reprezintă textul care garantează multiplicarea enunțărilor discursive care au la bază o serie de caracteristici identice în ceea ce privește condițiile lor de apariție și funcția lor discursivă. *Discursul constituant* poate fi considerat ca un *hipertext* care delimitează și determină apariția textelor ulterioare, generând astfel o interdependență discursivă: „le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses" (Foucault 1995: 675, apud Guilhaumou 2016)[2].

Se conturează astfel noțiunea de *arhivă*, care are mai multe accepțiuni. *Analiza arheologică* este ceea ce Foucault consideră un sistem de enunțări posibile cuprinse într-un corpus cu caracter pasiv (1969: 171), pe când Maingueneau (1991) propune două obiective ale acestei noțiuni: prima presupune delimitarea corpusului prin prisma unor considerente socio-istorice, iar a doua subliniază faptul că un corpus este inseparabil atât de ceea ce numim

[2] „jocul regulilor care determină, într-o cultură, apariția și dispariția enunțurilor, persistența și ștergerea lor, existența lor paradoxală ca evenimente și ca lucruri." (t.n.)

memorie colectivă, cât și de instituțiile care legitimează și conferă autoritate unui discurs, instituindu-se astfel un dialogism discursiv între aceste elemente și corpus.

Această perspectivă a conceptului de discurs constituant se dovedește pertinentă în analiza discursului meteorologic. El evidențiază legăturile dintre discursul prezent și textele sau practicile discursive anterioare, buletinul meteorologic nefiind un discurs izolat, ci făcând parte dintr-o rețea discursivă, guvernată de reguli și convenții și practici care stabilesc forma și conținutul mesajului transmis.

Concluzii

Pornind de la analiza prezentată mai sus, putem configura câteva concluzii care pornesc de la premisa că discursul meteorologic ocupă o poziție intermediară între discursul științific și cel jurnalistic. El este guvernat de funcția referențială a limbajului, dar poate include și elemente fatice și emotive, în special în varianta sa televizată.

Observând în mod sintetic fiecare direcție teoretică din analiza de discurs, remarcăm faptul că există abordări compatibile cu genul discursiv vizat și abordări mai puțin pertinente, chiar incompatibile cu discursul buletinului meteorologic. Astfel, *abordarea comunicațională* (2.3.), *etnometodologică* (2.6) și *enunțiativă* (2.1.) sunt utile pentru analiza discursului meteorologic, întrucât pot evidenția funcțiile limbajului, structura enunțării și contextul extratextual și pragma-discursiv.

În ceea ce privește abordările limitate în aplicabilitatea lor pe analiza discursului meteorologic, menționăm *abordarea conversațională* (2.2.) și *sociolingvistică* (2.5.1., 2.5.2.) care nu oferă eficiente instrumente de analiză, deoarece buletinul meteorologic nu presupune o interacțiune directă, ci o comunicare unidirecțională, fără un răspuns real din partea interlocutorului și fără implicații discursive complexe, care depășesc simplul caracter informativ al discursului.

În concluzie, grila de analiză aplicabilă discursului meteorologic este diversă și demonstrează faptul că discursul meteorologic, aparent tehnic și obiectiv, este supus strategiilor de comunicare, a normelor instituționale și a influențelor socioculturale, ceea ce evidențiază faptul că abordarea discursivă devine un instrument esențial în înțelegerea modului în care informația este construită, transmisă și percepută.

BIBLIOGRAPHY:

1. Barman, Binoy (2014). „The Linguistic Philosophy of Noam Chomsky", în *Philosophy and Progress*, 51(1-2), pp. 103-122.
2. Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
3. Blommaert, Jan (2005). *Discourse. A critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Bourdieu, Pierre (1982). „Les rites comme actes d'institution", în *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 43, iunie 1982, pp. 58-63. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159 (ultima accesare 23.04.2025)
5. Bourdieu, Pierre (2013). *Outline of a theory of practice*. Cambridge studies in social anthropology; 16.
6. Brown, Gillian; Yule, George (1985). „Discourse Analysis" în Chevillet, F. *Études Anglaises*. Paris, Vol. 38: 302.
7. Carroll, William (2004). *Critical Strategies/or Social Research*. Toronto, Ontario: Canadian Scholars' Press Inc.
8. Charaudeau, Patrick; Maingueneau, Dominique (2002). *Dictionnaire d'analyse du*

discours. Paris: Seuil.
9. Chomsky, Noam (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge. Massachusetts: The MIT Press.
10. Fairclough, Norman (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. London: Longman.
11. Fairclough, Norman (2001). „Critical discourse analysis as a method in social scientific", în R. Wodak & M. Meyer (Ed.). *Methods of critical discourse analysi*s. London: Sage Publications.
12. Foucault, Michel (1969). *Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
13. Foucault, Michel (1995). *Dits et écrits*. Paris: Gallimard.
14. Garfinkel, Harold (1967). *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs. NJ: Prentice Hall.
15. Goffman, Erving (1974). *Les rites d'interaction*. Paris: Minuit.
16. Grawitz, Madeleine (1990). *Méthodes des sciences sociales*. Paris: Dalloz.
17. Green, Judith (2025). „Gumperz, John J. (1922–2013)", în *The International Encyclopedia of Anthropology*, H. Callan (Ed.). https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1526 (ultima accesare 23.04.2025)
18. Grice, Paul (1975). „*Logic and conversation*", în Speech Acts (Cole, P., and J.L. Morgan, eds.). New York: Academic Press, pp. 41–58.
19. Gumperz, John (1989). *Start a Conversation*. *Introduction to Interactional Sociolinguistics*. Paris: Les Editions de Minuit.
20. Harris, Zellig (1951). *Methods in Structural Linguistics*. Chicago: University of Chicago Press.
21. Harris, Zellig (1970). „Discourse analysis", în *Structural and Transformational Linguistics*, Dordrecht, D. Reidel, pp. 313-348.
22. Hymes Dell (1972). „On communicative competence", în Pride J. B. & Holmes J. (dir.), *Sociolinguistics*. Harmondsworth, Penguin Books, pp. 269-293.
23. Hymes, Dell (1974). *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
24. Jacques Guilhaumou (2016). „Le fonctionnalisme discursif de Michel Foucault : le temps de la dynastique du savoir", în *Policromias : revista de estudos do discorso, imagem e som* (Labedis), 2 (1), pp. 9-36. Ffhalshs-01491635 (ultima accesare 23.04.2025)
25. Jakobson, Roman (1960) „Linguistics and poetics", în Sebeok, Thomas A. (Hg.). *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 350-377.
26. Jakobson, Roman (1960). „Closing statements: Linguistics and poetics", în *Style in language*; Sebeok, T.A., Ed. The MIT Press: Cambridge, MA, USA, 1960; pp. 350–377.
27. Jorgensen, Marianne; Phillips, Louise (2002). *Discourse analysis as theory and method*. London: Sage Publications.
28. Lynch, Michael (1993). *Scientific practice and ordinary action: Ethnomethodology and social studies of science*. New York: Cambridge University Press.
29. Maingueneau, Dominique (1991) *Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette.
30. Maingueneau, Dominique (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil.
31. Maingueneau, Dominique (1999). „Ethos, scénographie, incorporation", în Amossy, R. (dir.). *Images de soi dans le discours*. Lausanne / Paris: Delachaux et Niestlé. pp. 75-100.
32. Maingueneau, Dominique; Cossutta Frédéric (1995). „L'analyse des discours

constituants", în *Langages* nr. 117, pp. 112-125.
33. Mead, George Herbert (1934). *Mind, self, and society*. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226516608.001.0001 (ultima accesare 23.04.2025)
34. Sacks, Harvey (1992). *Lectures on conversation* (2 vols., G. Jefferson, Ed., E. A. Schegloff, Intro). Oxford,England: Blackwell.
35. Sarfati, Georges-Élia (2005). *Éléments d'analyse du discours*. Paris: Armand Colin.
36. Van Dijk, Teun (1998). *Critical discourse analysis*. http://www.hum.uva.nl/teun/cda.htm (ultima accesare 23.04.2025)
37. Wodak, R. (2001). „What CDA is about - a summary of its history, important concepts and its developments", în R. Wodak & M. Meyer (Ed.). *Methods of critical discourse analysis*. London: Sage Publications.
38. Zimmermann, Don; Pollner, Melvin (1970). „The everyday world as a phenomenon", în D. Jack (Ed.), Understanding everyday life (pp. 80–103). Chicago, IL: Aldine.

DEATH AS A MOTIF IN THE ROMANIAN LITERARY WORKS

Olesea Bodean-Vozian
Assoc. Prof., PhD, Moldova State University Chișinău

Abstract: *Death is one of the most common concepts found in different cultures, being deeply rooted in the national consciousness and literature. Over time, the portrayal of death in literature has evolved extensively; thus, various works depict different types of death, as well as attitudes towards death: death is perceived as a feat, a relief, a sacrifice, a rejection of the absurd world or as an absolute evil. This article focuses on the illustration of the theme of death in some selective works of the Romanian literature and their English versions. In the works under investigation, authors use artistic means and seek to show the universal dimension of the experience of suffering and death. Death is shown as one of the most devastating life experiences for the family of the dying person, but also for the community. Our goal in this study is to investigate the means of death representation in the Romanian literary works from a literary and translational perspective and to discuss the role and functions of death and identify differences and similarities in its conveyance in Romanian and English.*

Keywords: *death, literature, role, attitudes, symbolism, translation*

Introduction

The idea of writing a paper on death representation in the Romanian literature came after realising that this issue had not been approached sufficiently since it is a complex concept and as M. Grancea put it, "the imagery of Death in Romanian culture is less fertile than its manifestations in other cultures" (Grancea 2020: 54).

Being a universal human concern, death holds a central place in the Romanian literature which explored it with a unique blend of mysticism and melancholy. From the pastoral elegies of folklore to the existential inquiries of modernist fiction, the Romanian authors engaged in diverse and profound ways to investigate this fundamental topic that shapes and reflects the Romanian literary tenets. In the Romanian literature, the passing of characters is not only a narrative device but a reflection of societal values, existential dilemmas and historical contexts. Death, both literal and metaphorical, serves as one of the most profound motifs and it functions in an array of roles: as a plot device, a symbol, a philosophical exploration and a catalyst for thematic development. Through the representation of death, authors criticise societal structures, examine personal losses and explore the existential crises that form the human experience. Therefore, we could underscore that this concept is a central theme in literature that serves not only as a dramatic device but also as a means to explore deeper philosophical and existential questions.

Through its portrayal in various literary forms, death functions as a mirror reflecting the fears, aspirations and moral dilemmas of both individuals and communities. In her article *Death Representation in Literature*, A. Teodorescu mentions that there are various types of literature containing a predefined set of world-relating and implicitly, death-relating modalities (Teodorescu 2015: 66). Thus, the representation of death can be categorised into various types, including physical death, metaphorical death, tragic death, redemptive death and symbolic death.

On the one hand, physical death is the most direct and obvious representation of mortality in literature. The death of a character often acts as a crucial moment within a narrative, marking the resolution of conflicts, the end of character arcs or the final expression of a thematic concern. The metaphorical death, on the other hand, refers to the end of a character's identity or way of life. Such deaths represent symbolically the internal

transformations or the decay of ideals, highlighting the broader theme of personal or moral collapse. The metaphorical deaths do not necessarily involve physical death but represent a disintegration of the self, belief systems or psychological well-being. Tragic deaths often occur when characters succumb to inevitable fate and as a rule, they emphasise the limits of human agency and often result in catharsis or moral reflection. They serve as a tool to explore the fragility of human existence, the consequences of pride and the destructive nature of personal flaws.

There are also numerous perspectives through which the Romanian literature depicts death. Most often, a character witnesses the death of another: it is they who describe their final moments, their agony, their death rattles and the gradual fading of their consciousness. In other texts, we see the judgement of the person who kills, during a fight or an execution and sometimes the resulting condemnation. Finally, occasionally, it is death itself that speaks, in the manner of a prosopopoeia, urging the humans it threatens to take away to conceive of themselves as absent from the world (Ruby 2023) as we can see in the following example: „*Bine ai venit, că de mai întârziai, și eu mă prăpădeam. O palmă îi trase Moartea lui, care se uscase de se făcuse cârlig în chichiță, și căzu mort, și îndată se și făcu țărână*" (Ispirescu 2008: 16).

One of the most prominent roles of death in literature is its function as a pivotal plot device that propels the narrative forward. The death of a character often serves as a point of transition, influencing the trajectory of the plot and bringing about change or resolution. Moreover, the Romanian writers use death as a vehicle for exploring the struggles of individuals against the backdrop of historical events, such as wars, totalitarianism and national identity crises. M. Grancea (2020: 62) claims that among Romanian writers, Marin Sorescu seems to have a more relaxed attitude towards death, being sometimes colloquial, sometimes cynical.

Historical Background

In the Romanian folk representations death was personified as an old, ugly and wicked woman who would come to "harvest" people with her sickle (Chiper 2016: 610), while in the medieval period, the Romanian literature was heavily influenced by Orthodox Christianity and death was largely seen through the lenses of religion and spirituality. Death was primarily perceived as a transition from the earthly life to the afterlife, where the soul's fate was determined by the divine judgment.

With the advent of Enlightenment ideals and the Romantic movement, the Romanian attitudes towards death began to shift. Romantic literature, in particular, introduced a more individualistic and emotional perspective on death, moving away from strictly religious interpretations and instead exploring death as a symbol of national identity, personal sacrifice, and existential suffering. Writers during this period grappled with the notions of death and immortality as a means of reflecting on their political and national struggles.

In the early 20th century, the Romanian authors began to engage more directly with existentialism and modernist thought, where death was often framed as a profound and unavoidable aspect of human absurdity and alienation. The collapse of traditional societal values, combined with the horrors of World War I and political upheavals in Romania, led to a more nihilistic view of death in literary works. The fall of communism brought about a shift in the Romanian literature, with writers exploring death from the trauma, memory and identity viewpoints. During the communist regime, death was a highly politicised and censored subject, with narratives surrounding political repression and the loss of individual freedom silenced by state control. In the post-communist era, death is often portrayed as a symbol of historical trauma and the painful legacy of authoritarianism.

Major Themes

The Romanian literature has long explored themes of death and mortality, with an emphasis on how the death of characters functions not only as a narrative event but also as a reflection of broader social, political and existential issues. The treatment of death in the Romanian literature is complex and multifaceted, as demonstrated by the various works that focus on death as despair and existential crisis, death as grief and sorrow, death as cultural reverence and spiritual transition and death in war and moral conflict. Male and female deaths are portrayed in various forms. They are tragic, heroic, sacrificial or existential and each of them carries a distinct cultural and philosophical meaning.

Among the types of death depicted in an array of works we can distinguish the *natural death* (characters dying in silence or surrounded by family because of old age or illness: e.g. "Apus de soare" (1909) by Barbu Ștefănescu Delavrancea), also called the *good death* (Seremetakis 1991: 76). It allows for social adjustments and personal preparation. Following N. Seremetakis's approach, the *murder* and the *suicide* could be treated in terms of *silent* or *bad death* because frequently, the person is left to die alone and in agony. "The Lucky Mill" (1881) by Ioan Slavici encompasses examples of unexpected, violent death whereas episodes or suicide can be found in the same work, along with "Forest of the Hanged" (1922) and "Ion" (1920) by Liviu Rebreanu (a tragic resolution to an internal conflict and following a psychological and physical abuse).

In the Romanian literature, various characters resorted to different objects or methods to commit murders: axes, knives, guns or poison. When referring to suicide, one should focus on how literature depicts its psychological and cultural aspects as well. Thus, the recurring motif of suicide in the Romanian literature serves as a complex reflection of both individual struggles and broader societal and historical forces. Despite the fact that authors develop their own perspective and approach towards describing suicidal death (sometimes insisting on very tiny details, as in "Ion" by L. Rebreanu), there is one common thing: suicide is portrayed as an inevitable response to existential crises and a tragic end to personal conflicts that remain unsettled because of societal norms. Consequently, from an anthropological point of view, the suffering that precedes death and death itself are absolute, regardless of the age, origin and social status of the characters. In other words, every character is equal before death and undoubtedly, death is "announced" well before the reader gets to the very moment.

Regarding the settings, J. Koloze (2008: 300) makes a comparison in his article between the nineteenth, twentieth and late twentieth-century and contemporary literature. He identifies scenes in the nineteenth-century works that represent comforting places where characters die having contact with a caring person and being given pain relief or spiritual solaces and many examples of works in the twentieth-century literature where characters are deprived of the above-mentioned elements (the late twentieth-century fiction is a bifurcation between the two approaches).

The Mill with an "Unlucky" End

There are four writers who are commonly referred to as 'the classics' in the Romanian literature and who dominated the Romanian literary scene. Among these, Ioan Slavici stands out as a writer who portrayed typical characters. "The Lucky Mill" is I. Slavici's most representative literary work, considered "a robust novella treating a novel-worth subject" (Călinescu 2001: 183).

The exploration of death in Ioan Slavici's novella is essential in order to understand the major themes of the work: moral degradation and the disastrous consequences of the thirst for wealth. For instance, one of the most significant examples of death in the work is the tragic murder of Ana, the wife of the main character, Ghiță, an innkeeper. We need to mention that female deaths in literature, while not always numerically dominant (there is little statistical data

that directly quantifies female deaths in the Romanian literature), often have profound emotional and symbolic significance in shaping the narratives. Ana is killed by Ghiță during a violent confrontation but her death is not only the result of his brutality – it is the result of Ghiță's moral decline. As Ghiță becomes increasingly obsessed with wealth and power, he compromises his integrity and endangers his family. Thus, Ana is caught between two destructive male figures: her husband, who passively allows her to be exposed to danger and Lică, whose men ultimately shoot her husband. This death is symbolic as it marks the collapse of the moral construction that once defined the life of Ghiță's family. In the source text, at a peak of a crisis, she frantically tells her husband: "*Nu vreau să mor, Ghiță!*"; "*Fă ce vrei cu mine, dar nu mă omorî*". This scene is conveyed in English faithfully, the translator (M. Emperle) focusing on Ana's despair: *"Ghitza, I don't want to die"*; *Do with me what you want but don't kill me*".

We think that through Ana's death, the author conveys a powerful message that abandoning ethical principles in pursuit of material gain leads to the individuals' downfall. The image of Ana laying on the ground and splashed in blood evokes the emotional weight of her sacrifice and highlights the tragic cost of greed and weakness. As N. Străjescu (2023: 97) puts it, the only solution to Ana's state of error and confusion that she has gone through seems to be the death. Ghiţă is determined to kill his adulterous wife, no longer taking into account that he had led her into this situation and this is a proof of a perfect knowledge of the human soul strained to the maximum in the face of an unusual act. Therefore, we can conclude that Ghiță has power over Ana's life and stabs her because he "cannot let her live", Ana thus becoming a victim of femicide. This is a tragic end – first, stabbed by Ghiţă, she dies in Lică's arms: "*Ea țipă dezmierdată, îi mușcă mâna și își înfipse ghearele în obrajii lui*" (Slavici 2001: 250) / "*She gave a horrid shriek, bit his hand and dug her fingers into his cheeks* […]" (Slavici 1919: 215). In regard to male death, in the Romanian literature, it often symbolises the clash between tradition and modernity, personal ambition and societal constraints, as well as existential despair and the search for meaning. For example, the death of Ghiță is both a dramatic climax and a moral consequence of his gradual descent into compromise and corruption. Ghiță, initially a hardworking and honest man, is seduced by the promise of wealth and power offered by Lică Sămădăul. As he becomes increasingly entangled in Lică's criminal world, he loses his moral compass and alienates those closest to him, including his wife, Ana. Although he eventually attempts to redeem himself by cooperating with the authorities to expose Lică, his transformation has already gone too far. His effort at justice is too little, too late. Ghiță is murdered by Lică in a final act of betrayal, symbolising how those who try to play the good and the evil side end up being destroyed by both. Although Ghiță is the true tragic character of the novella, in his death, Lică reaches the sublime heights of the solitude, like some of the great tragic figures of world literature (Munteanu 2019: 114). The author describes the suicidal scene and the aftermath through the lenses of an omniscient narrator: *El îşi ţinti ochii la un stejar uscat ce stătea la depărtare de vreo cincizeci de paşi, scrâşni din dinţi, apoi îşi încordă toate puterile şi se repezi înainte*; *Pintea îl găsi cu capul sfărâmat la tulpina stejarului*; *El îl apucă pe mort de un picior şi îl trase după sine până la un râuleţ, apoi împinse trupul cu piciorul în valuri* (Slavici 2001: 252) / *He fixed his eyes on an oak tree that was about fifty feet away from him, and gnawing his teeth, threw himself with all the force that despair gave him, against it*; *Pintea found him lying with a broken skull at the foot of the tree*; *He seized one foot of the dead man, carried him at the margin of rivulet and pushed him with his foot into the waves* (Slavici 1919: 218).

Although the author and the translator use a variety of strong action verbs like *to kill*, *to torture*, *to hit*, *to slap*, the emotionality of various scenes is conveyed through other linguistic means as well. The cultural ethics of violence and suffering are conveyed in the English text, however, in a concealed manner. Ultimately, whether one views this as an appropriate

domesticating translation or as a missed opportunity to underscore the patriarchy depends on one's translation ethics: a foreignising approach would preserve Slavici's sharp critique of patriarchal norms, whereas Emperle's rendering obscures much of that ideology behind a façade of "universal" tragedy.

BIBLIOGRAPHY:

1. Călinescu, G. (2001). Istoria literaturii romane. Compendiu. Grupul Editorial Litera. 415p.
2. Chiper, S. (2016). Of Good Dying, Funerals and Mourning: Funerary Practices and Discourses in early 21 st Century in Romania. Arhipelag XXI Press. https://www.researchgate.net/publication/329403839_Of_Good_Dying_Funerals_and_Mourning_Funerary_Practices_and_Discourses_in_early_21_st_Century_in_Romania
3. Grancea, M. (2020). Mortem terribilem. Moartea gotică. Revista Transilvania Nr. 7. https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2020/09/08.-Mihaela-Grancea.pdf
4. Ispirescu, P. (2008). Basme. Editura Unicart, 558p.
5. Koloze, J. (2008). Death Scenes in Literature from the Nineteenth Century to Current Fiction. Life and Learning XVIII. https://www.uffl.org/pdfs/vol18/Koloze_08.pdf
6. Munteanu, E. (2019). Aspecte ale tragicului în Moara cu noroc. Anul V, nr. 1-2 (49-50), Iași, România, pp.112-114. https://www.editurajunimea.ro/wp-content/uploads/2019/01/SCRIPTOR-1-2-2019-c.pdf
7. Ruby, C. (2023). La littérature face à la mort. Nonfiction. https://www.nonfiction.fr/article-11831-la-litterature-face-a-la-mort.htm
8. Seremetakis, C. N. (1991). The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani. The University of Chicago, 290p.
9. Slavici (1919). The Lucky Mill. New York. Duffield & Company, 219p. https://archive.org/details/luckymill00slav/page/n7/mode/2up
10. Slavici, I. (2001). Moara cu noroc. Grupul Editorial Litera. 312p.
11. Străjescu, N. (2023). Tema familiei în nuvela moara cu noroc de Ioan Slavici. Materialele Conferinței Științifice, ediția a III-a, 12 mai 2023, p.92-98. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/92-98_26.pdf
12. Teodorescu, A. (2015). Death Representation in Literature: Cultural Illusions and Theoretical Principles. In book: Death Representations in Literature : Forms and Theories (pp.54-73). Cambridge Scholars Publishing. https://www.researchgate.net/publication/311767311_DEATH_REPRESENTATION_IN_LITERATURE_CULTURAL_ILLUSIONS_AND_THEORETICAL_PRINCIPLES